

51302

1987 JUN 12

51302/398



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1985 • XXXIV. ÉVF. 1-2. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1985/1–2.

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, KONTHA SÁNDOR, KÖRNER ÉVA,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

SISA JÓZSEF:	Gottfried Semper és Magyarország	1
GOSZTOLA ANNAMÁRIA:	Szerelmey Miklós litográfus (1803–1875)	11
SZINYEI MERSE ANNA:	Gundelfinger Gyula, egy elfelejtett magyar tájfestő (1833–1894)	32

KUTATÁS

IRÁSNÉ MELIS KATALIN:	A Mátyás-kori budai királyi könyvkötőműhely leletei	48
WEHLI TÜNDE:	A budapesti Egyetemi Könyvtár egy Graduale-töredéke	61
MIKÓ ÁRPÁD:	Az olomouci Alberti-corvina — Augustinus Olomucensis könyve	65
SZIGETHI ÁGNES:	Stomer-képek (egykor) magyar gyűjteményekben	73

ADATTÁR

LŐVEI PÁL:	Címeres kőfaragvány Újlakról	79
POSZLER GYÖRGYI:	Késő gótikus feszület Gyöngyösről	81
MRAVIK LÁSZLÓ:	Valerio Castello Magyarországra került képeiről	83
KATONA ÁGNES:	Frans Hals portréja az augsburgi Städtische Kunstsammlungen-ben	87

SZEMLE

Németh István: Bob Haak: Hollandse schilders in de Gouden Eeuw. Meulenhoff-Landshoff 1984. 536 oldal, 1117 kép	89
Végh János: Ember Ildikó: Zene a festészetben. Corvina Kiadó, Budapest 1984	91
Kőhegyi Mihály: Franz Greszl: Ofen-Buda. Entwicklungsgeschichte der königlichen Residenzstadt Ungarns im 18. Jahrhundert. München 1984	92
Sinkó Katalin: Etnográfia és művészettörténet. Wolfgang Brückner Budapest	92

51302

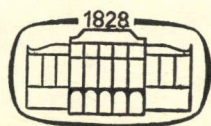
1988 NOV 16

51302/390

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ



XXXIV. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1985. ÉVI KÖTETÉHEZ

<i>Bérci László</i> : 16. századi táblakép az egri Rác templomban	187—190
<i>Biró József</i> (1907—1945). Zádor Anna megemlékezése	203—205
<i>Wolfgang Brückner</i> : Etnográfia és művészettörténet. Ism.: Sinkó Katalin	92
<i>Csernyánszky Mária</i> : Magyar reneszánsz főpapok olasz hímzésű miseruhában	145—149
<i>Ember Ildikó</i> : Zene a festészetben. Corvina Kiadó, Budapest 1984. Ism.: Végh János	91
<i>Farbaky Péter</i> : Adalékok az óbudai plébániatemplom építéstörténetéhez és mestereinek tevékenységéhez	169—178
<i>Garas Klára</i> opponensi véleménye Rózsa György doktori értekezésének vitáján	209—210
<i>Gergely Mariann</i> : A téralakítás elmélete és gyakorlata a De Stijl csoportban	119—136
<i>Gosztola Annamária</i> : Szerelmey Miklós litográfus (1803—1875)	11—31
<i>Greszl, Franz</i> : Ofen-Buda. Entwicklungsgeschichte der königlichen Residenzstadt Ungarns im 18. Jahrhundert. München 1984. Ism.: Kőhegyi Mihály	92
<i>Haak, Bob</i> : Hollandse schilders in de Gouden Eeuw. Meulenhoff-Landshoff 1984. Ism.: Németh István ...	89—91
<i>Irdáné Melis Katalin</i> : A Mátyás-kori budai királyi könyvkötőműhely leletei	48—60
<i>Katona Ágnes</i> : Frans Hals portréja az augsburgi Städtische Kunstsammlungen-ben	87—88
<i>Kőhegyi Mihály</i> ism.: Franz Greszl: Ofen-Buda. Entwicklungsgeschichte der königlichen Residenzstadt Ungarns im 18. Jahrhundert	92
<i>Lővei Pál</i> : Címeres kőfaragvány Újlakról	79—81
<i>Mikó Árpád</i> : Az olomouci Alberti-corvina — Augustinus Olomucensis könyve	65—72
<i>Mojzsis Dóra</i> : Magyar és spanyol típusú női öltözetek a nagylőzsi leletben (16—17. század)	150—154
<i>Mravik László</i> : Valerio Castello Magyarországra került képeiről	83—87
<i>Nagy Ildikó</i> : Fémes Beck Vilmos (1885—1918)	97—118
<i>Németh István</i> ism.: Bob Haak: Hollandse schilders in de Gouden Eeuw. Meulenhoff-Landshoff 1984	89—91
<i>Perehazy Károly</i> : A klasszicizmus kovácsoltvas-művességének jelentősebb pesti mesterei	155—168
<i>Poszler Györgyi</i> : Késő gótikus feszület Gyöngyösről	81—83
<i>Rózsa György</i> : Csataképek a felszabadító háborúk korából című doktori értekezésének vitája	206—210
<i>Simon Magdolna</i> : Pártos Gyula és Lechner Ödön: A Rudolf lovassági laktanya tervei (1886—1887) a Bács-Kiskun megyei Levéltárban	190—192
<i>Sinkó Katalin</i> : Etnográfia és művészettörténet. Wolfgang Brückner Budapesten	92—94
<i>Sipos Enikő</i> : Mária királyné díszruhájának restaurálásáról	137—144
<i>Sisa József</i> : Gottfried Semper és Magyarország	1—10
<i>Szilárdfy Zoltán</i> : Egy Maulbertsch-színváltózat ikonográfiájának kérdéséhez	185—187
<i>Szinyei Merse Anna</i> : Gundelfinger Gyula, egy elfelejtett magyar tájfestő (1833—1894)	32—47
<i>Tóth Zsuzsanna</i> : Szent Lipót- emlékek Magyarországon	179—185
<i>Urbach Zsuzsa</i> : Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloques I—IV. Louvain-La-Neuve 1979—1981 ..	193—203
<i>Várkonyi Ágnes</i> opponensi véleménye Rózsa György doktori értekezésének vitáján	206—208
<i>Végh János</i> ism.: Ember Ildikó: Zene a festészetben. Corvina Kiadó, Budapest 1984	91
<i>Wehli Tünde</i> : A budapesti Egyetemi Könyvtár egy Graduale-töredéke	61—64
<i>Zádor Anna</i> : Biró József (1907—1945)	203—205

MUTATÓK

A dőlt számok képekre utalnak

HELYNEVEK MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Alcsut, kastélykapu 157, 164
 Alkmaar, Lang-ház 121
 Amsterdam, egyetem tervei 127
 — Historisch Museum 91
 — Rijksmuseum 90, 91, 201
 Augsburg, Städtische Kunstsammlungen 87, 88, 88
- Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle 90
 Bártfa, miseruha 148, 149, 149
 — Šarišské Múzeum 68, 68, 71, 149
 Bécs, Akadémia 199
 — BRÜKO szalon 101, 105
 — Denkmalamt 194
 — Hermesvilla 3
 — Kaiserforum 1, 10
 — Kunsthistorisches Museum 142, 144, 193, 201
 — Künstlerhaus 105
 — Mariahilferkirche, Sauli Szent Sándor oltárkép 185, 187, 187
 — Österreichisches Barockmuseum 209, 210
 Bécsújhely, Mária oszlop 182
 Belényes, rk. tpl. 205
 Berlin-Dahlem, múzeum 193
 Berlin, National Galerie 99
 Betlér, kastélymúzeum 210
 Boldva, lelet 150, 151, 152
 Bonchida, Bánffy-kastély 205
 Borsmonostor, ciszterci apátság 179
 Brassó, Honterus-nyomda 68
 Bridghorth, Shropshire 87
 Brüsszel, Institut Royal du Patrimoine Artistique 194
 — 195, 198, 199
 — Bibliothèque Royale 64
 Budafok, Szent Lipót tpl. 180, 181, 184
 Budanyék, középkori tpl. maradványai 53
 Budaörs, rk. tpl. 171
 Budapest, Apáczai Csere János u. 3. 159
 — Arany János u. 7. 156
 — Arany János u. 15. 159
 — Bajcsy-Zsilinszky út 17. 160
 — Balassa-ház 172
 — Belvárosi plébánia 172
 — Belvedere kiállítóhelyiség 107
 — Berzsényi u. 6. 163
 — Boldogasszony tpl. 92
 — Buda, domonkos kolostor 58
 — — egykori Nothelfer kápolna 184
 — — Esterházy palota 145
 — — ferencesek Szent János temploma 92
 — — királyi könyvtár 65, 68
 — — királyi palota 48, 48, 49, 49, 50, 50, 51, 52, 52, 53, 53, 54, 54, 55, 55, 56, 56, 57, 57, 58, 59, 60
 — — klarissza kolostor 177, 169
 — — Mária Magdolna tpl. 92
 — — Német színház 92
 — — Szentháromság-szobor 183
 — — 18. századi története 92
 — — vár, főpap sírköve 145, 146, 147, 147
 — — — Teleki palota 177
 — Budapesti Történeti Múzeum 70, 146
- — Kiscelli Múzeum 116, 117, 176, 178, 180, 182, 185
 — — Középkori Osztály 58
 — Deák téri ev. tpl. 76, 77
 — Egyetemi Könyvtár 61, 62, 64
 — Ernst Múzeum 114
 — — árverései 73, 74, 76, 77, 84, 87
 — ferencvárosi dohányraktár 173
 — ferencvárosi templom 172
 — Fővárosi Levéltár 70, 165, 170
 — Futó u. 5. 157
 — Fűvészkert 172
 — Gül Baba türbe 172
 — Hadtörténeti Múzeum 16
 — Invalidusok palotája 162
 — Iparművészeti Múzeum 115
 — Irányi u. 7. 163
 — József Attila u. 16. 161
 — Kálvin tér, ev. tpl. 159
 — Kecskeméti u. 9. 158
 — klarisszák pesti kolostora 177
 — Kossuth Lajos u. 2. 161
 — Lípótváros 180, 181, 182
 — — kápolna 180, 180, 182
 — — templom 160
 — Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum 115
 — Magyar Nemzeti Galéria 32, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 74, 76, 77, 81, 82, 83, 87, 92, 115, 116, 201
 — — Adattár 32, 45
 — — Grafikai Osztály 28
 — Magyar Nemzeti Múzeum 70, 81, 83, 116, 137, 147, 151
 — — Képtára 45, 46
 — — Magyar Történelmi Képcsarnok 26, 28, 29, 71
 — Magyar u. 30. 159
 — Magyar Országos Levéltár 7, 25, 26, 70, 83, 165
 — Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár 16, 58, 70
 — — Művészettörténeti Kutatócsoport 92
 — — — Adattár 27
 — — — Lexikon 45
 — — palotája 5
 — Majakovszkij u. 9. 163
 — Majakovszkij u. 21. 156, 157
 — Martinelli u. 4. 159
 — Münnich Ferenc u. 19. 155, 157
 — Nyáry Pál u. 9. 162
 — Óbuda, Szentháromság-csoport 178
 — — Szent Margit egyház 176
 — Szent Péter és Pál plébániatemplom 169, 170, 171, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178
 — — Zsigmond téri Szentháromság-szobor 183
 — Október 6. u. 22. 159
 — Operaház terve 4
 — Országos Műemléki Felügyelőség, Magyar Építészeti Múzeum 178
 — Országos Széchényi Könyvtár 25, 71
 — — Színháztörténeti Gyűjtemény 28
 — Pest, Arany Griff vendéglő 169, 177
 — — Bazilika 173, 176

— — belvárosi plébániatpl. 169
 — — görög templom 163
 — — Állatorvosi Intézet 173
 — — királyi ház 53
 — — klarissza kolostor 169
 — — központi városháza 177
 — — Marczibányi kastély 164
 — — Megyeháza 165
 — — Német Színház 165, 173
 — — régi városháza 176
 — — Szentháromság-émlék 169
 — — szervita plébániaház 169
 — — szervita templom és kolostor 169, 170, 176
 — — Servita téri Mária-szobor 177
 — — Vigadó 160, 163, 172
 — — Petőfi Irodalmi Múzeum 116
 — — Petőfi Sándor u. 3. 158
 — — piarista kollégium 177
 — — Postatakarékpénztár Árverései 87
 — — Régi tőzsde 172
 — — Schiffer-villa 102, 103, 104, 105, 111, 112
 — — Sugár út 4
 — — Sütő utcai ev. gimnázium 172, 177
 — — Szabadság tér 6. 158
 — — Szépművészeti Múzeum 45, 73, 74, 77, 81, 83, 84, 87, 184, 185, 186, 187, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 209
 — — Szent Anna templom 182, 183, 183, 184, 185
 — — Szeretetház 172
 — — Thonet-udvar 172
 — — Tolbuhin krt. 8. 157
 — — Tolbuhin krt. 15. 158
 — — Tolbuhin krt. 16. 162
 — — Unger-ház 172
 — — Váci u. 50. 164
 — — Váci u. 57. 160
 — — Városház u. 6. 159
 — — Vörösmarty tér 6. 161
 Budaszentlőrinc, pálos kolostor 53
 Burgley House, Exeter-gyűjtemény 87
 Bük, lelet 150, 151, 154
 Caccamo, templom 73, 77
 Cikádor, ciszterci apátság 179
 Cleveland, Gerard David-kép 203
 Csáktornya, kastély 210
 Csaroda, ref. tpl. 94
 Csempezkopács, rk. pléb. tpl. 93, 94
 Csurgó, kastély 7

Darmstadt, Mathildenhöhe 98
 Debrecen, kistemplom 177
 Drezda, Albertinum 3
 — — Böhme d Hennen cég 114
 — — Hoftheater 4, 7, 10
 — — Staatliche Kunstsammlungen 129
 — — Grünes Gewölbe 67, 70
 Duisburg, Wilhelm Lehmbruck-Museum 114
 Düsseldorf, Tietz-áruház 98

Eger, Ágoston-rendi templom 187
 — — Rác templom, 16. századi táblakép 187, 188, 189, 190
 Egervár, Egervári Briccius sírköve 145, 147
 Eperjes, Múzeum 45, 210
 — — városháza 210
 Essen, múzeum 112
 Esztergom, Keresztény Múzeum 201
 — — Főszékesegyházi Kincstár 147, 149

Fadd, rk. tpl. 172
 Fegyvernek, Szapáry kastély 164
 Firenze, Giustiniai gyűjtemény 73
 — — Medici gyűjtemény 73
 — — Uffizi 76
 Fót, tpl. 158

Gdansk, Menling-oltár 203
 Genova, Palazzo Bianco 86
 — — Palazzo Reale 87
 Gent, St. Bavo tpl., az oltár 201
 Gernyeszeg, Teleki kastély 205
 Göttingen, múzeum 74, 75, 76
 Gyöngyös, ferences kolostor 81, 83
 — — késő gótikus feszület 81, 82, 83
 Győr 185
 — — Székesegyházi Könyvtár, Xenophón-kötet 71
 — — Szent Lipót szobor 181, 182
 Gyulafehérvár, leletek 150, 151, 152, 154
 — — János Zsigmond síremléke 68

Haarlem, Frans Hals Múzeum 88, 88
 Hága, Berssenbrugge fotóműterem 129, 129
 — — Gemeente-museum 125
 Halászi, Szent Lipót 182
 — — rk. pl. tpl., főoltárszobrok 183
 Hamburg, Kunsthalle 87
 Hasselt, városháza 90
 Hatvan, kapucinus kolostor 163
 Heiligenkreuz, ciszterci apátság 179
 Homonna, Andrassy-kastély 210
 Honselaersdijk, kastély 90
 Huis ten Bosch, kastély 90

Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum 115
 Kassa, dóm, szentségház 70
 Kecskemét, Bács-Kiskun megyei Levéltár 190, 192
 — — Rudolf lovassági laktanya 190, 190, 191, 192
 — — városháza 192
 Kismarton, Esterházy kastély 210
 Kiszombor, freskók 204, 205
 Klosterneuburg, Szent Lipót-kiállítás 179
 — — verduni oltár 179, 184
 Kolozsvár, Bánffy palota 205
 — — a Szamos-híd emléktáblája 70
 — — Szent Mihály templom 203, 204, 205
 — — Tanácsház, befalazott emléktábla 70
 Koronka, Toldalaghy-kastély 204, 205
 Kőspallag, templom 171
 Köln, Gross Sankt Martin Evangélistárium 64
 Körmöcbánya, városi jegyzőkönyv 55
 Kőszeg, bencés rendház, felmérési rajzok 172
 — — Lauringer Ernő tulajdona 87
 Krakko, Nemzeti Múzeum 83
 — — Wawel kincstára 147, 149

Leiden, Vonk munkásnyaralóház 121, 121
 Leubus, ciszterci kolostor 209
 Linz, Erzsébet-tpl. 184
 — — Ursulinen-kerche 184
 Lipótvár, egykori Szt. Lipót pl. tpl. 180, 182
 London, Angol Bank 25
 — — British Museum 199, 201
 — — Courtauld Intézet 195
 — — parlament 25
 — — Szent Pál katedrális 25
 Losonc, ref. tpl. 172
 Lőcse, Szent Jakab tpl., Szent Miklós oltár 182
 Lövd, Corvina 53, 54, 56, 58, 60
 Lysa, Sporck kastély 209

Magyarbél, Csáky kastély 210
 Mariazell, kegytemplom, kincstár 137
 Márkusfalva, Szent Mihály tpl. 70
 Marosvásárhely, képtár 205
 Milánó, Nemzetközi Kiállítás 98
 Miskolc, avasi tpl., leletek 150, 152, 153, 154
 — — Miskolc Képtár 32, 45, 46
 Mosonmagyaróvár, óvári pl. tpl., főoltár 181, 182, 183, 185
 Mosonszentmiklós, pl. tpl., főoltárkép 182
 München, Graphische Sammlung 184
 Münster, Westfälisches Landesmuseum 90

- Nagyhörcsök, Zichy-kastély 1, 1, 2, 2, 3, 3, 4, 7, 8, 9, 10
 Nagylózs, pl. tpl., lelet 150, 150, 151, 151, 152, 152, 153, 153, 154
 Nagysáros, feszület 81
 — Rákóczi kápolna 83
 Nagyszombat, székesegyház, Oláh Miklós síremléke 145, 149
 Nagyugróc, kastély 3
 New York, Frick Collection 87, 202
 — Lahmann Collection 139
 — Metropolitan Museum 193, 197
 Novi Ligure, Coulent-Peloso gyűjtemény 86
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 139
 — Hieronymus-kódex 55
 Nyírmihálydi, ref. tpl. 94
 Nyitra, székesegyház, Fehérkövy-síremlék 145, 148
 Oberlin, Oberlin College 87
 Obermontan, Val di Venosta, Szt. István kápolna 202
 Ófehértó, ref. tpl. 94
 Olomouc, Alberti-Corvina 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72
 — Főszékesegyházi Káptalani levéltár 70
 Opava, Sánti Oblastní Archiv 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72
 Oroszvár, kastély 3
 Örkény, Szent Lipót tpl. 181
 Párizs, Galerie l'Effort Moderne 119, 120, 130
 — M. Paignon Dijonval gyűjteménye 209
 Pelsőc, Bebek László sírköve 81
 Pozsony, 1488-as kódex csatja 56, 60
 Prága, Troya-kastély 209
 Ravenna, Museo Nazionale 189, 190
 Rein, ciszterci apátság 180
 Róma, Palazzo Ottoboni 209
 — S. Carlo ai Catinari 185
 — S. Ignazio tpl., Gonzaga Szt. Alajos síroltára 185, 187
 — San Nicola in Arcione 73, 77
 — Szent Péter bazilika kincstára 147
 — Vatikáni Könyvtár 71, 72
 Rotterdam, Spangen-házak 127, 127
 Sárospatak, leletek 150, 151, 154
 Schleissheim, kastély 206, 207, 209
 Sopron, Szentháromság-oszlop 182, 183
 Sorokpolány, Szent Lipót szobor 182, 185
 Strassburg, Café Aubette 133, 134, 134
 Süttő, Szent Lipót pl. tpl., főoltárkép 180, 180, 181
 Szakolca, egykori Szent Lipót tpl. 180
 — plébániatemplom 182
 Szamosújvár, vár, címerkő 68
 Székesfehérvár, István Király Múzeum 108, 115, 116
 Szentgotthárd, ciszterci apátság 180, 184
 Szepeshely, Zápolya-síremlék 68
 Szepesváralja, főoltár 83
 — Krisztus-corpus 83
 Szigetmonostor, révkocsmá 171
 Tešan, ikonmúzeum 189, 190
 Tornagörgő, Bebek György sírköve 81
 Torontálmás, egykori Szt. Lipót tpl. 180
 Tótfalu, plébániaház és iskola 171
 Troppau, Landtafelbuch 53, 56, 58
 Újlak, ferences tpl., sírkövek 80, 81
 — vár, címeres kőfaragvány 79, 79, 80, 81
 — Városi Múzeum 81
 Ungvár, Vár, Drugeth-címer 70
 Uppsala, Corvina 71
 Utrecht, Central Museum 90
 — ipari vásár 123, 124
 Üröm, pl. tpl., Szt. Lipót szobor 182, 183
 Vajdahunyad, vár, freskók 70
 Vámosatya, ref. tpl. 94
 Vép, Erdődy-kastély 3, 7
 Voorburg, Brunyzeel-ház 123, 124, 124, 132
 Wassenaar, Kröller-Müller-villa 120, 121
 — Rijksmuseum Kröller-Müller 121
 Weimar, Bauhaus 125, 129
 Zágráb, Székesegyházi Kincstár 141, 141
 Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule 3, 7, 10
 Zwettl, ciszterci apátság 184
 Zsibó, kastély 205

MŰVÉSZEK SZERINT

FESTŐK, GRAFIKUSOK

- Aertsen, Pieter 90
 Altdorfer, Albrecht 202
 Altomonte, Bartolomeo 184
 Altomonte, Martino 179, 180, 181, 184, 209
 Andrásy Manó 14, 20, 29
 Asselijn, Jan 90
 Assereto, Gioacchino 83
 Attavante di Gabriello di Vante 68, 70, 71
 Baburen, Dirck van 73
 Bachmann, Georg 179
 Barabás Miklós 12, 25
 Bardócz Árpád 107
 Beaulieu, Brossard de 209
 Beich, Franz Joachim 209
 Benczur Gyula 38, 47
 Benson, Ambrosius 199
 Bentum, Philipp 209
 Berchem, Claes 90
 Berény Róbert 101, 104, 105, 113
 Bertalan-oltár Mestere 202
 Beuckelaer, Joachim 90
 Bigot, Trophime 73
 Borsos József 32, 46
 Bosch, Hieronymus 197
 Both, Jan 90
 Bouts, Dieric 194
 Böcklin, Arnold 36, 38, 40, 47
 Brand, Johann Christian 209
 Breenbergh, Bartholomeus 90
 Breu, Jörg 197, 198, 202
 Bruegel, Pieter 201
 Callot, Jacques 207
 Campen, Jacob van 90
 Caravaggio, Michelangelo da 73, 76, 77, 78
 Castello, Bernardo 86
 Castello, Valerio 83, 84, 84, 85, 86, 87
 Castiglion, Giambenedetto 83
 Cézanne, Paul 100, 101
 Chagall, Marc 127
 Christus, Petrus 139, 139, 196, 202
 Cleve, Joos van 83, 197, 198, 199, 201, 202
 Clovio, Giulio 71, 81
 Cornelisz, Albrecht 199
 Correggio, Antonio Allegri 86
 Couwenbergh, Christiaan van 90
 Coter, Colijn de 198
 Crayer, Caspar de 73, 77
 Czigány Dezső 101
 Csontváry Kosztka Tivadar 41, 47
 Daumier, Honoré 11, 20, 21, 21, 22, 22, 24, 26, 27
 David, Gerard 199, 199, 200, 202, 203
 Deák Klára 201, 202
 Decamps, Alexandre Gabriel 21
 Delauney, Robert 105
 Despiau, Charles 108
 Deveria, Achille 12, 26
 Dietz, Fedor 25
 Doesburg, Theo van 119, 121, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 127, 128, 130, 132, 133, 134, 134, 135, 136
 Dorfmeister István 210
 Dürer, Albrecht 40, 127, 193, 201
 Dyck, Anthonis van 73, 83, 86
 Egry József 105
 Eyck, Jan van 196, 202
 Fer, Charles 25
 Flémaille-i Mester 195, 196, 197, 201
 Fontana, Giovanni Domenico 206
 Forgó Margit 202
 Fruehauf, Rueland 178
 Galen, Nicolaes van 90
 Gaulli, Giovanni Battista 83
 Gavarni, Paul 21
 Geffels, Francesco 210

- Geiger, Johann Nepomuk 17
Giordano, Luca 87
Gleizes, Albert 105
Godyn, Abraham 209
Goes, Hugo van der 194, 198, 201
Goncsarova, Natalia 105
Gran, Daniel 179
Grandville, Jean Ignace 21
Grimm Vince 20
Gulácsy Lajos 101
Gundelfinger Gyula 32, 33, 33, 34, 34, 35, 35, 36, 36, 37, 38, 38, 39, 40, 40, 41, 41, 42, 43, 43, 44, 45, 46, 47
Gyulaffy László ld. Gundelfinger Gyula 46
Hackert, Jacob Philipp 209
Hagen, Theodor 44
Hallart, L. N. de 206
Hals, Frans 87, 88, 88
Heckel, Erich 105
Heemskerck, Marteen van 197
Heussen, Claesz van 87
Holbein, Hans 202
Holsteyn, Cornelius 90
Honthorst, Gerrit van 73, 74, 76, 77, 78
Huchtenburg, Jan van 209, 210
Huszár Vilmos 119, 123, 124, 124, 125, 125, 126, 128, 129, 129, 130, 130, 132, 132, 133, 133, 135, 136
Isenbrandt, Adrien 202
Janssens, Abraham 73
Javlenskij, Alekszej 105
Jongh, Jan de 90
Kandinszkij, Vaszilij 105, 127
Keleti Gusztáv 32, 33, 40, 43, 44, 46, 179, 180
Kernstok Károly 101, 111, 112, 113
Kessel, Jan van 89
Keyser, Thomas De 89
Kickert, Conrad 128
Klee, Paul 127
Kleinwächter, Johann 206
Klette Károly 33
Kmetty János 105
Kok, Antony 135
Kokoschka, Oskar 108
Kovács Lajos 25
Köhler, August 25
Kracker, Johann Lucas 205
Kraus 18
Krieger Sámuel 20
Kurtzbauer, Eduard 40
Laer, Pieter van 90
Langetti, Giovanni Battista 83
Lanzedelli, Josef 14, 27
Leck, Bart van der 119, 120, 121, 121, 123, 124, 125, 134, 135
Leicher, Felix Ivo 185, 187
Lessing, Karl Friedrich 33, 46
Levitán, Jurij 44, 47
Leyden, Lucas van 194, 202
Liebe, Nicolaus Carl ld. Szerelmey Miklós
Lindenschmidt, Wilhelm 40
Liszickij, El 127, 130, 131, 132, 135, 136
Lohr Ferenc 176, 178
Loon, Theodor van 73
Lotz Károly 33
Lys, Jan 87
Madarász Viktor 33
Maffei, Francesco 87
Makkos Lajos 205
Malevics, Kazimir 127
Mander, Karel Van 90
Marastoni József 26
Marc, Franz 105
Marées, Hans von 99, 100, 101, 111, 112, 113, 114, 117, 118
Márffy Ödön 101
Maulbertsch, Franz Anton 179, 185, 186, 186, 205
Matisse, Henri 105
Meiren, Jean Baptiste van der 210
Memling, Hans 194, 196, 202, 203
Mészöly Géza 33
Miereveld, Michel van 89
Moholy Nagy László 127, 133
Mondrian, Piet 119, 123, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 129, 132, 134, 135
MS mester 201
MZ mester 201
Nelli, Niccolo 68, 71
Nemes Lampérth József 105
Noel Ferdinand 25
Noeli, Louis 25
Orbán Dezső 101, 104
Pap Géza 107
Parrocel, Ignaz 210
Pechstein, Max 105
Perczel 33
Petrich András 19
Petrov-Vodkin, Kozma 100
Pettenkofen, August von 33
Picasso, Pablo 105
Pieters, Aert 89
Plancke, Abram van der 90
Poelenburgh, Cornelis van 90
Pór Bertalan 101, 104, 105, 113, 114
Pracher, Franz 13, 17, 18, 19, 19, 20, 26, 27, 30
Procaccini, Giulio Cesari 86
Querfurt, August 210
Raffet, Auguste 17
Rahl, Karl 32, 33, 40, 46
Reder, Christian 209, 210
Reiser, Niclas 141, 142
Reismann K. Miksa 176, 178
Rembrandt, Harmensz van Rijn 89, 91, 127
Réth Alfréd 105
Réti István 203
Richter, Hans 127
Rietveld, Gerrit 119, 127, 130, 131, 132, 135
Rippl-Rónai József 101, 114
Rohe, Friedrich 25
Romano, Giulio 83
Rottmayr, Johann Michael 179
Rubens, Pieter Pauwel 73, 83
Rugendas, Georg Philipp 209
Schleich, Eduard, id. 36, 40, 47
Schmidt, Johann Georg 179
Schmidt, Martin Johann 179
Schönberger Armand 105
Schongauer, Martin 196
Schooten, Floris van 90
Schuppen, Jakob van 210
Schwitters, Kurt 129, 132, 135
Scorel, Jan van 194, 197
Seuphor, Michel 128
Sittow, Miguel 202
Steinfeld, Wilhelm 172
Spitzweg, Karl 40
Stock, Vrancke van der 199
Stomer, Matthias 73, 74, 74, 75, 76, 76, 77, 78
Strigel, Bernhard 142
Strozzi, Bernardo 83, 84
Stuck, Franz von 113
Szathmáry-Papp Károly 17
Székely Bertalan 44
Szerelmey Miklós 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31
Szinyei Merse Pál 32, 33, 34, 38, 40, 41, 44, 45, 46, 47
Telepy Károly 34
Thoma, Hans 44, 47
Tihanyi Lajos 101, 104, 105, 114
Traviès, Joseph 21
Troger, Paul 185, 187, 187
Tury Gyula 176
Udvardy Ignác 205
Vantongerloo, George 119, 135
Vaszary János 101
Volkmann, Hans von 44, 47
Voltz, Ludwig 40
Vidéky János 25
Weyden, Goosen van der 199
Weyden, Rogier van der 195, 196, 197, 198, 199, 201, 203
Wagenschön, Franz Xaver 183, 184
Weenix, Jan Baptist 90
Westerhout, Arnoldo van 206
Zwolle-i Mester 201
SZOBRÁSZOK, KÖFARAGÓK
Archipenko, Alexander 100, 105, 108, 113, 114, 117
Arp, Hans 127, 134
Beck Ö. Fülöp 97, 99, 101
Bosselt, Rudolf 99
Bourdelle, Émile-Antoine 108, 113
Brâncuși, Constantin 108, 127
Casagrande, Marco 172
Conti, Leopold Antonio 169
Csáky József 108
Demetz Ferdinánd 174, 178
Dittrich, Wentzel 171, 177
Epstein, Jacob 105, 108
Fémes Beck Vilmos 97, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118
Fémes Beck Vilmosné, Fridrik Mária 105, 114
Geyger, Ernst Moritz 113
Gundrich Károly 169, 177
Habich, Ludwig 99
Hildebrand, Adolf 100, 101, 111, 113, 114, 117, 118
Hörger Antal 177
Jankovich Miklós 187

Körmendi-Frim Jenő 105
Lehmbruck, Wilhelm 114
Leithner Szervác 183
Legros, ifj. Pierre 185

Maillol, Aristide Joseph 104, 111, 114
Martini, Arturo 100
Mayer János Mihály 169, 176
Medgyessy Ferenc 105, 111
Meštrović, Ivan 101, 113, 114, 117
Meunier, Constantin Emile 104
Minne, George 112

Rodin, Auguste 99, 100, 104, 108, 114
Römer, George 99, 101, 117

Vedres Márk 101, 105, 107, 113

Wrba, Georg 113

ÉPÍTÉSZEK, ÉPÍTŐMESTEREK

Alberti, Leon Battista 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71
Árkay Aladár 7

Barry, Charles 25
Baumann Lajos 7
Behrens, Peter 98
Benczur Béla 4, 10
Benkó Károly 172
Berlage, Hendrik Petrus 120, 121
Bethlen Aladár 7
Blaumann, Johann Eberhard 205
Borsos László 176
Braun Samu 7
Brein Ferenc 172, 177
Brein Fülöp 158, 163
Brein Ignác 165
Brunhuber Kálmán 7

Diescher József 172, 177

Eesteren, Corneils van 127, 128, 136
Ehrenberger, Karl 174

Feszli Frigyes 172, 173, 177
Feszty Adolf 4, 10
Fittler Kamill 7
Foerk Ernő 175, 176, 176, 178
Forbáth Imre, id. 7
Frey Lajos 172
Freund Vilmos 3, 10

Gerster Károly 172
Gottgeb Antal 158
Gumpp, Johann Baptist 210

Hasenauer, Karl 3, 9
Hauszmann Alajos 5
Hild József 157
Hild Károly 158
Hoff, Robert van 't 119, 135
Hoffman, Josef 113
Hofrichter Ferenc 158
Hofrichter József 158, 159, 172
Holczner József 172, 173, 173, 174, 174, 177
Hölbling János 169
Hubert József 4, 10

Jánszky Béla 105
Justi mester 204

Kasselik Fidél 158
Kausser József 4, 10
Klaarhamer, Pieter 124, 125
Klimscha Artur 176
Kolbenheyer Ferenc 5, 172
Kozma Lajos 105, 112, 116

Lajta Béla 105, 112, 116
Lasius, Georg Christian 4
Lechner Ödön 5, 98, 99, 105, 110, 111, 190, 191, 192
Liedmann Emil 173
Limbuszky József 158
Linzbauer István 4, 6, 10
Lösch, Johann 170, 170, 171, 177

Málnai Béla 105
Mayerhoffer András 169, 177
Medveczky Károly 7
Mendelsohn, Erich 98
Móry Károly 4

Neuschloss-Knüsli Kornél 7
Neuwirth, Karl 173

Oud, Jacobus Johannes Pieter 119, 121, 121, 125, 126, 127, 127, 135, 136

Pártos Gyula 5, 190, 191, 192
Paur János György 169, 176, 177
Pfister András 169, 176
Pollack Ágoston 157, 161
Pollack Mihály 157, 158, 160, 161, 164, 165
Prunner, Caspar 169
Punzmann, Id. Pártos Gyula 192

Rauscher Miksa 190, 192
Ray Rezső Lajos 4, 10
Rumpelmayer Frigyes 7

Schaching Sebestyén 169, 177
Schannen Ernő 4, 7, 10
Schlepp József 169
Schölpp József 176
Schuzer von Waldheim 173
Semper, Gottfried 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Semper, Manfred 1, 2, 7, 8, 9, 10
Stadler, Ferdinand 4
Steinitzer Ödön 4, 10
Stüler, August 5
Szkalnitzky Antal 5, 7

Unger Emil 5

Vágó József 104, 105, 107, 112, 116, 117
Vauban, Sébastien Le Prestre 207

Wagner János 161, 172, 172, 173, 177, 178
Wagner, Otto 98
Wälder Gyula 157
Weiss, Josef 173
Wils, Jan 119, 121, 126, 129, 129, 135, 136

Ybl Miklós 1, 6, 9, 158, 161, 165, 172, 177

Zitterbarth Mátyás 160
Zitterbarth Mátyás ifj. 165
Zofahl Lőrinc 158, 163

KOVÁCSOK, LAKATOSOK

Alger József 157, 162

Bornhauser Antal 155
Brinckmann Ferenc 155, 157, 159, 168
Bründl Antal 160
Bründl Ferenc 160
Bründl János 158, 160
Bründl Károly 160
Bründl Vencel 155, 160

Dlauchy Ferenc 155, 156, 157, 160, 161, 166, 168
Dlauchy Ferenc, ifj. 161
Dlauchy Károly 155, 157, 158, 161, 166, 168

Eckel Antal 161
Eckel Vince 161

Flügl György 162
Flügl József 161, 162

Graff György 157, 162, 166

Hajkó János 162, 166
Helfmann Frigyes 162
Helfmann Károly 162
Helfmann Sebestyén 155, 158, 162
Herczog Márton 155, 162
Hlivay István 162

Jandorek József 156, 157, 162, 165, 168

Jandorek Vencel 155, 162, 165, 167
Jandurek János 162, 166
Jettmár János 155, 157, 163, 168
Jungfer András 165, 167
Jungfer Ferenc 155, 156, 158, 163, 168
Jungfer Gyula 155, 158, 163, 166
Jungfrau András 155, 158, 159, 163, 166, 168
Jungfrau András, ifj. 158
Jungfrau Ferenc 158

Kaltenstein Pál 163
Kapeller János 155, 163
Karl Tamás 155, 163
Kern András 158
Kern István 155, 163, 168
Kreutzer János 155, 158, 163

Lenhardt Ignác 155, 158, 163, 165, 168
Lohr Mihály 163

Müller Henrik 155, 163
Müller János 157, 159
Müller József 163

Neugebauer János 163
Neugebauer János György 163
Neugebauer Mátyás 157, 163
Nusser Jakab 155, 157, 163, 164, 168

Obermayer Krisztián 163, 164
Oravcsék János 164
Ottinger József 164

Pifkó András 158, 164

Rachtig János 164
Renner Károly 157, 158, 163, 164, 168
Richter Krisztián 164
Riffel József 162
Roller Ferenc 155
Rottbauer Ferenc 155, 164
Rösler István 164

Sárossy József 164
Scheiber Lipót 164

Schellenberger András 164
Schwarz Farkas 155, 165, 168
Selner Ferenc, id. 155, 165, 168
Selner Ferenc, ifj. 155, 165
Sirch Antal 155, 165, 168
Sirch Mihály 165
Sosser András 155, 157, 168
Sózer András 165
Sózer András 167
Svanya Pál 157, 165
Utzmann Sebestyén 155, 165

EGYÉB MESTEREK, FOTÓSOK, Lesznai Anna 101

IPARMŰVÉSZEK

Beck Márton 97
Berssenbrugge, Henri 129, 129
Bonnier Mátyás 171

Fuchsmagen, Johann 179

Hochecker György 169

Kertész, André 128

Mangl, Johann Michael 170, 171, 177

Olbrich, Joseph Maria 98, 98, 99, 101,
111, 113, 114, 117

Székely Aladár 107

Wéber, Anton 171

Weingartner Lipót 169, 176

TANULMÁNYOK

GOTTFRIED SEMPER ÉS MAGYARORSZÁG

A 19. század középső harmadának művészeti teoretikusa és építész, Gottfried Semper (1803—1879) a korszak szellemi életének vezető egyéniségei közé számított. Tevékenysége nemcsak átvitt, hanem földrajzi értelemben is széles teret ölelt föl: Drezdában, Londonban és Zürichben több mint három évtizeden keresztül professzorként működött, s mint gyakorló építész a historizmus egyik legjelentősebb mestere volt Európában.[1] Magyarországgal nem állt különösebben szoros kapcsolatban. Zürichben, ahol Semper 1855-től 1871-ig élt és az itteni Polytechnikum igazgatói tisztségét töltötte be, voltak magyar tanítványai, ám saját tervei alapján emelt épület hazánkban nem hirdeti nevét.

Magyarországra szánt, de meg nem valósult terve viszont van, s ez a nagyhorcsöki Zichy-kastély átalakításához készült 1870—71-ben.[2] Az egykor Fejér megyében, Káloz község mellett található kastély építésének adatai jól ismertek.[3] Ybl Miklós korai műve, 1852—55-ben épült gótizáló-romantikus stílusban. (A II. világháborúban vagy azt követően rommá lett.) Építtetője gróf Zichy Pál császári-királyi kamarás volt.[4] A főnemes 1854. július 15-én vette feleségül gróf Kornis Annát (1836—1901), akiről később úgy emlékeznek meg, hogy Erzsébet királyné udvarhölgye volt Bécsben.[5] Minden bizonnyal Kornis Anna után nevezték el az épületet Annavárnak, ilyen néven történő említésével 1858-ban találkozunk először.[6] A grófnő különösen szíven viselhette a kastély sorsát — talán már a kivitelezés kor beleszólt a dolgok alakulásába —, hiszen az elkészülést követően alig másfél évtizeddel újbóli kicsinosítását-átépítését fontolgatja, s mindent megtesz, hogy ehhez Gottfried Sempertől szerezzen terveket. A hatvanas évek második felében Bécsben, de már Pesten is láthatta az új divat, a neoreneszánsz térhódítását, és mint bécsi udvarhölgy tudomást szerezhetett 1869-ben arról, hogy Semper, a híres zürichi professzor elkészítette a *Kaiserjorum* — a Neue Hofburgot és két múzeumépületet magában foglaló épületegyüttes — tervét.[7] Nem véletlen, hogy ebben az évben fordult hozzá ő is tervekért.

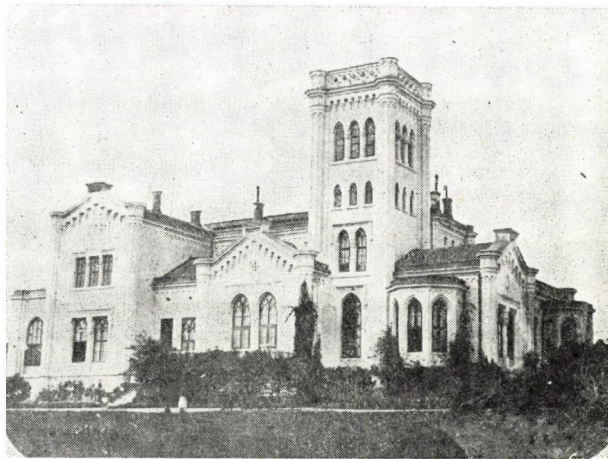
Gróf Zichy Pálné Kornis Anna 1869 és 1874 között volt levelező viszonyban Gottfried Semperral, illetve fiával, Manfred Semperral.[8] Kapcsolatuk súlypontja az 1869—71-es évekre, az említett tervek megrendelésére és elkészítésére esik, amihez rendelkezésünkre áll a Zürichben megőrzött levelek nagy része.[9]

A grófnő minden jel szerint ismeretlenül fordult Gottfried Semperhez; érthető, hogy a magyar főrangú hölgynek nem kis erőfeszítésbe került, míg kérése a professzornál meghallgatásra talált. 1869 decemberében kelt levelében tudatja Semperral, hogy fel szeretne volna őt keresni Zürichben, ám amikor ott járt, a professzor éppen nem tartózkodott a városban. A grófnő megírja, hogy még nem találkoztak személyesen, de már sokat hallott róla. Szó esik kastélytervekről, s a levélíró reméli, hogy Bécsben tudnak majd találkozni és nyilván azzal kapcsolatban megbeszélést tartani. Semper nem siet felvenni vele a kapcsolatot, de a grófnő mindenesetre másolatot készített a nagyhorcsöki kastély Ybl-féle tervlapjairól, hogy ezt elküldje az átalakítási tervek megrajzolásához. Ekkor még abban is bízik, hogy a zürichi építész leuta-

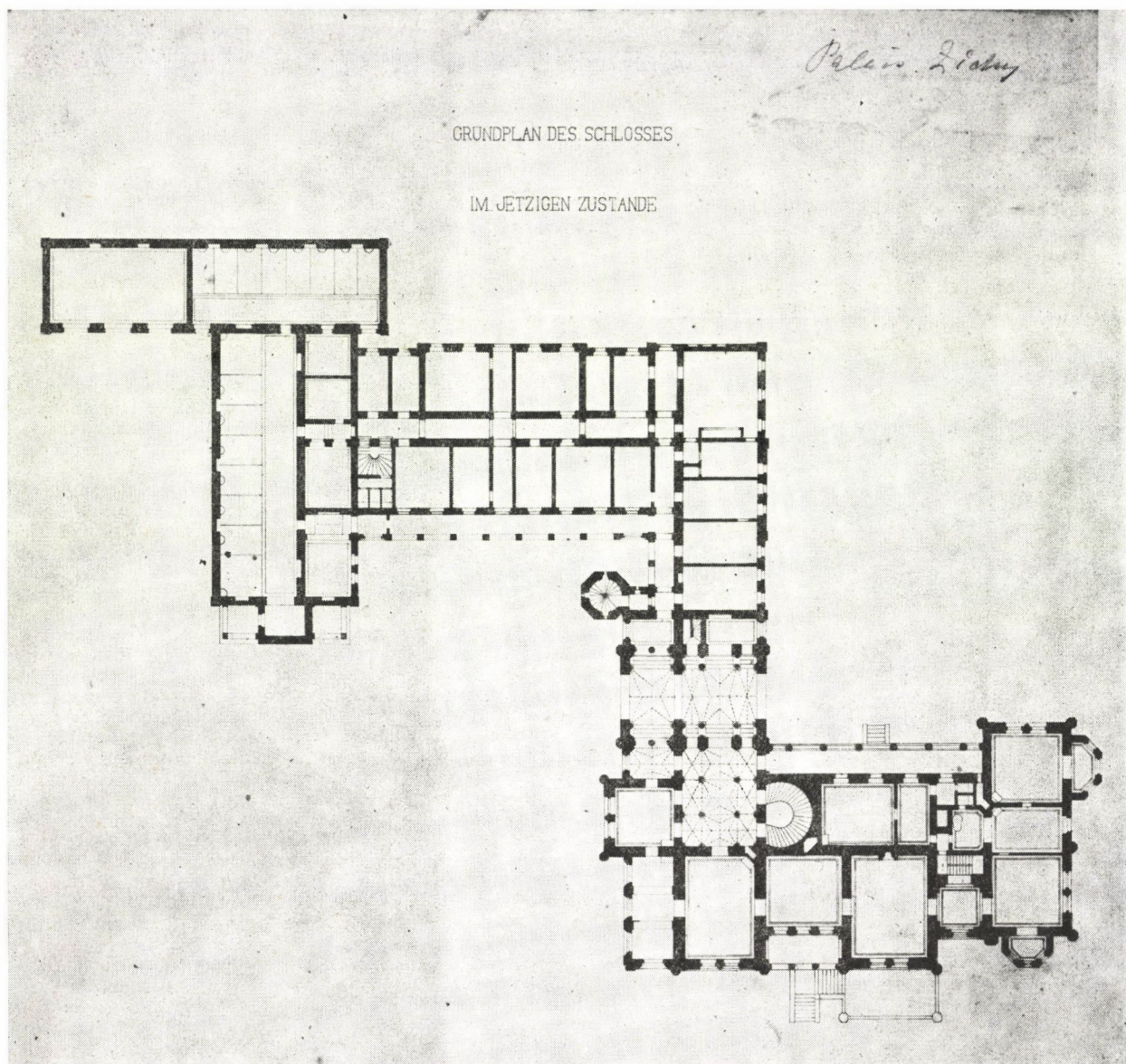
zik a helyszínre az épület megtekintésére, vagy ha más nem, Bécsben mindenképpen találkozni. Hogy szava-
inak nagyobb súlyt adjon, nyilvánvaló túlzással azt írja, hogy „az építkezést szünetelteti”, amíg Semper véleményét nem ad. A következő hónapokban a grófnő táviratokkal ostromolja a professzort egy bécsi találkozót kérve, majd 1870 tavaszán vagy kora nyarán elküldi neki az említett tervmásolatokat. Ez év júliusában tudatja, hogy megint Svájcba készül és szeretné őt Zürichben felkeresni.

Mint hogy mind ez ideig vagy egyáltalán semmilyen, vagy legalábbis érdemi válasz nem érkezett Gottfried Sempertől, Zichy grófnő kérésére a zürichi Mathilde Wendenck, a Semper család ismerőse jár közben a professzornál. 1870. augusztus 29-i datálású levelében tudakozódik, remélheti-e Zichy grófnő, hogy kastélyának kiépítési terveit elkészíti. A magyar hölgy attól tart, hogy nincs kedve a „gótikus-mór” stílusú épülettel foglalkozni, de legalább azt szeretné tudni, túl költséges lenne-e valamennyi homlokzat reneszánsz stílusúvá történő átépítése. Még mindig abban bízik, hogy a zürichi professzor eljön és a helyszínen megtekinti az átalakítandó épületet. A levélíró — sürgetésnek szánt nyilvánvaló túlzással — azt is hozzáteszi, hogy a Zichy család szeretné megkezdeni az építkezést, mivel a kastély jelenlegi állapotában „lakhatatlan”. Ha Semper nem tudna a szóban forgó épülettel foglalkozni, vagy akár csak a terveket megrajzolni, legalább egy rátermett építész ajánljon.

Ennyi kérélésnek végül van foganatja, és Gottfried Semper elkészíti a nagyhorcsöki kastély átalakítási terveit. Ezeket Manfred Semper küldi el Zichy Pálnénak 1871 januárjában egy levél kíséretében — e másodrendű fontosságú ügyben a professzor a fiát bízta meg a további teendőkkel. A fiatal építész megjegyzi, hogy a tervrajzokról vannak másolatai, és ha a továbbiakban kérdés vagy probléma merül fel, elég a tervlapokon szereplő



1. A nagyhorcsöki kastély

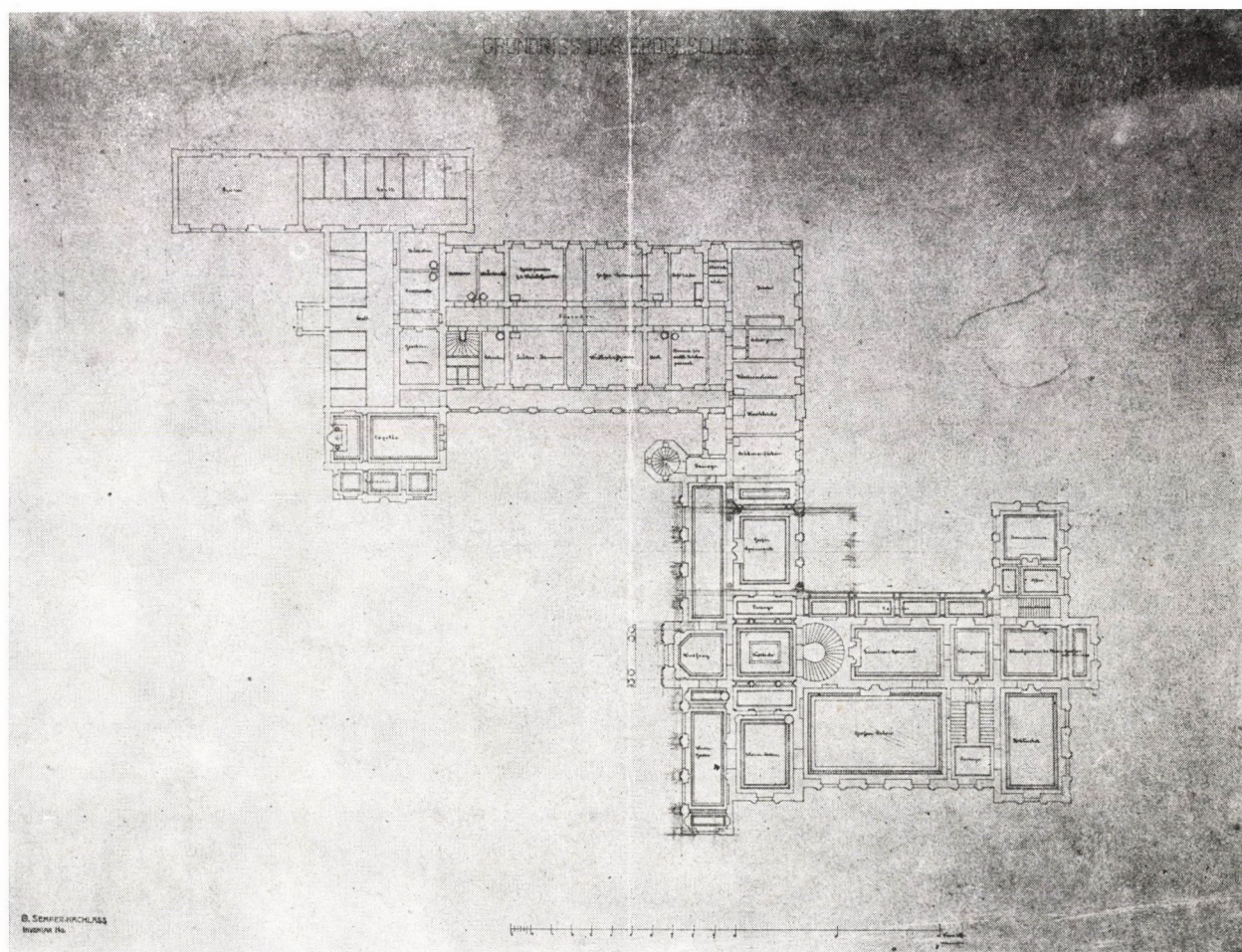


2. A nagyhorcsöki kastély földszinti alaprajza

számokra utalni. Március 28-án Manfred Semper újból levelet intéz Pestre, mivel még semmi hír nem érkezett arról, kézhez kapta-e a grófú a terveket és megnyerték-e ezek tetszését. Zichy Pálné közli, hogy a tervrajzokat megkapta és kéri, ajánlja a bátyjának Gottfried Semper egyet építésztanítványai közül. Hogy ez megtörtént-e, nem tudjuk.

Semper tervei nem valósultak meg, azt a nagyhorcsöki kastély állapota biztos, hogy amúgy sem indokolta volna. Az elképzelt átépítésről az építész Zürichben őrzött vázlatai és tervmásolatai alapján alkothatunk magunknak fogalmat.[10] Az átalakítás a terjedelmes és komplikált alaprajzú épületegyüttesnek — egy ponttól eltekintve — csak a kelet felé eső főszárnyát érintette volna. Az alaprajzon és a tömegben végzett változások azt célozták volna, hogy az aszimmetrikus, mozgalmas főszárny szabályos, a lehetőségekhez képest szimmetrikus épülettömbbé szelődüljön. A főnézet, vagyis a keleti homlokzat előtt megszűnik a terasz, a jobb szélén a földszinten a zárterkélyszerű sokszögű előugrás, s középpütt az oromzatokat fölszámolva végig kétszintes, egységes

homlokzatrész jön létre. Igen fontos az amúgy is aszimmetrikusan elhelyezett torony, a romantikus kastélyépítész e kedvelt építészeti formájának nyom nélküli eltávolítása. Az északi oldal elé, a keletihez hasonló sokszögű kiugrás leborotválása után kétoldalt lefutó lépcsőfeljáró kerül, ami a homlokzat nyugat felé való megtoldásával az immár szimmetrikus front középpontja lesz. (Egy korábbi változaton Semper még tovább nyújtotta volna a homlokzatot, de következetes maradvány elképzeléséhez ezt megváltoztatta.) A déli oldalon is az oromzatok megszüntetésével egységes, kétszintes homlokzat keletkezik. Ehhez nyugat felől kis sarokkupola csatlakozik, a romantikus épület magasra emelkedő hegyes hátsó tornyának szerény utódja. Ezen az oldalon középpütt üveg- és kocsialáhajtó kap helyet. A tömeg átformálásával természetesen a belső helyiségek is módosulnak, az alaprajz logikusabb és áttekinthetőbb rasztersémába rendeződik. A néhány kereszt- és csillagboltozatos terem a földszinten lapos lefedést kap. A hátsó részen Semper kápolnát képzel el az egyik kereszt szárny végében.



3. Gottfried Semper: Átalakítási terv a nagyhorcsói kastélyhoz, 1870–71. Földszinti alaprajz

A kastélyra vonatkozó levelezésből megtudjuk, hogy a grófnő reneszánsz architektúrát kívánt. Ezen belül Semper választása a francia késő reneszánsz-maniérista formanyelvre esett, melyet a kváderes keretezés és armírozás, a manzárdablakkal tagolt meredek tető, a magasra emelkedő, díszes kémények jellemeznék. Az építész itt „egyik leggazdagabb, szinte túlszűfolt homlokzatát” tervezte meg.[11] A nyugodt, rizalitokkal szabályosan tagolt tömeg és — a fent említett kialakítás ellenére — egységes, alig megmozgatott tetőlezárás viszont eltér a francia előképektől, és Semper olasz reneszánszban gyökerező szigorúbb felfogását juttatja érvényre. Ez az architektúra a déli homlokzaton — a magyar ízlésnek szokatlan módon — átlós négyzetű mintájú, polychrom téglával egészül ki. A polychrom téglalapítást elterjedt volt a korszakban a német nyelvterületen, de alkalmazása ilyen módon és a kastélyépítészetben nem gyakori. (E tekintetben hasonló a tárgyalt nagyhorcsói homlokzatrajzhoz az ausztriai Hermesvilla, amelyet Semper bécsi építésztszársa, Karl Hasenauer épített több mint tíz évvel később, 1882–84-ben Erzsébet királyné számára.[12])

Gottfried Semper megvalósulatlan átalakítási terve a neoreneszánsz egyik legelső jelentkezése a magyar kastélyépítészet történetében. (Az első magyarországi gótizáló-romantikus kastélyokat — Oroszvár, Nagyugróc, Vép — az 1840-es években ugyancsak külföldi mesterek tervezték.[13]) A zürichi építész nem az itáliai reneszánszhoz nyúlt vissza a stílus kiválasztásakor, tudatában volt

annak, hogy az olaszos *palazzo*-modor kevésbé megfelelő műfajhoz. Az 1870-es és 80-as években virágzó magyar neoreneszánsz kastélyépítészetre is jellemző, hogy a tervezők a stílus nem itáliai — francia és német — előképeit követik akkor, amikor a városi építkezésben az olaszos igazodású neoreneszánsz uralkodik.[14]

Zichy Pálné többszöri unszólása ellenére Semper gyakorlatilag biztos, hogy nem utazott le Nagyhorcsókra. (Az építészprofesszor nem sokkal korábban járt Magyarországon, 1869. április 7-én fogadta őt Ferenc József a budai királyi várban, hogy a bécsi múzeumokról megbeszélést tartson vele.[15]) Elképzelhető viszont, hogy a grófnő Bécsben, esetleg Karl Hasenauernál találkozott vele személyesen.

Ennél az epizódnál és a fennmaradt nagyhorcsói tervrajzoknál — bármennyire is érdekesek azok — a korszak számára jóval fontosabb, hogy Semper keze alól, a zürichi (akkori nevén) Eidgenössisches Polytechnikumból számos fiatal magyar építész került ki. Martin Fröhlich kéziratoss disszertációjában a Zürichben található dokumentumok alapján összeállította Semper tanítványainak listáját, amelyben a következő magyarországiak szerepelnek:[16]

Freund Vilmos

1864/65

1865/66

1866/67

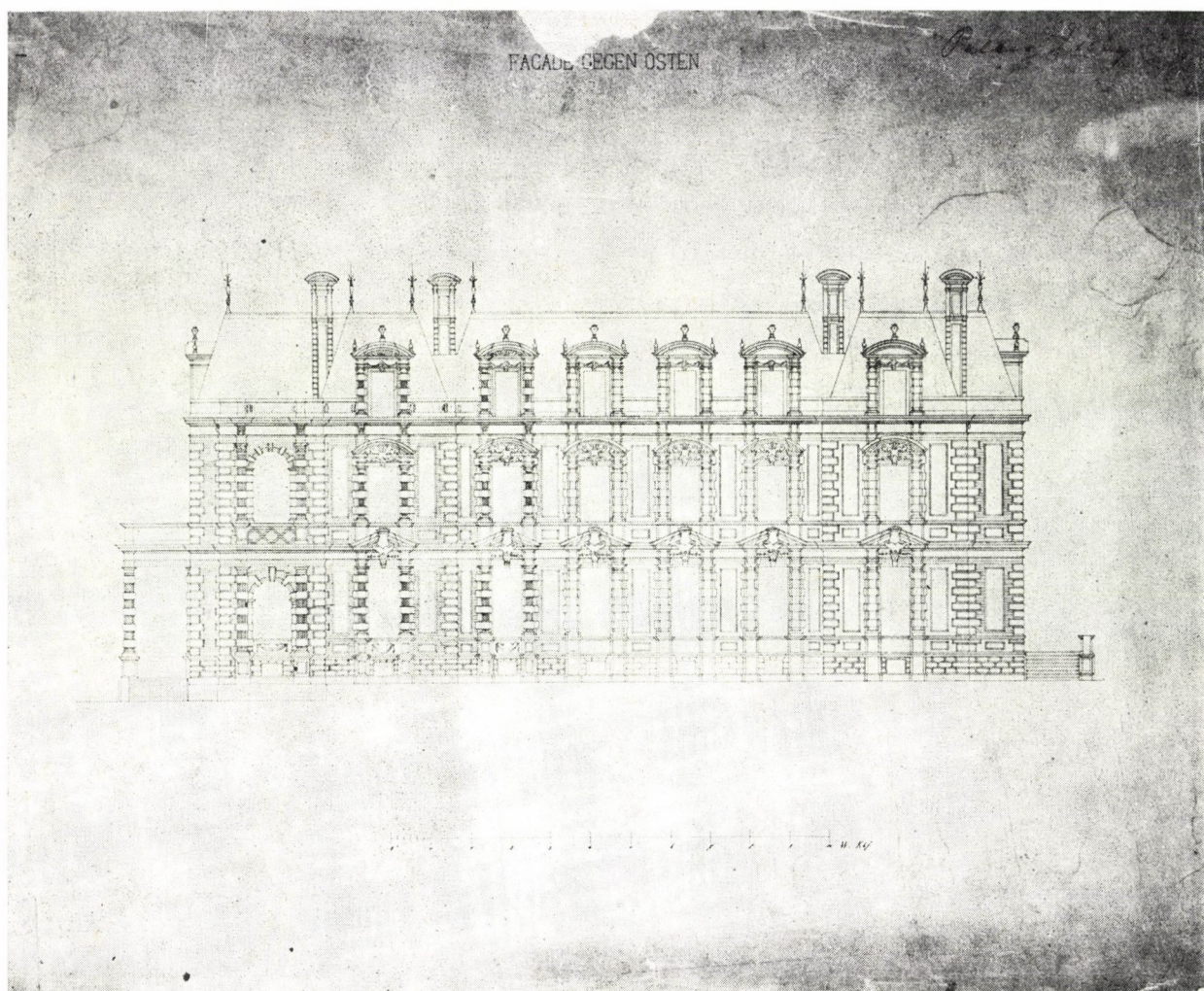
1867. VIII. 8.

I. évfolyam (Semper)

II. évfolyam (Semper)

III. évfolyam (Semper)

Diploma



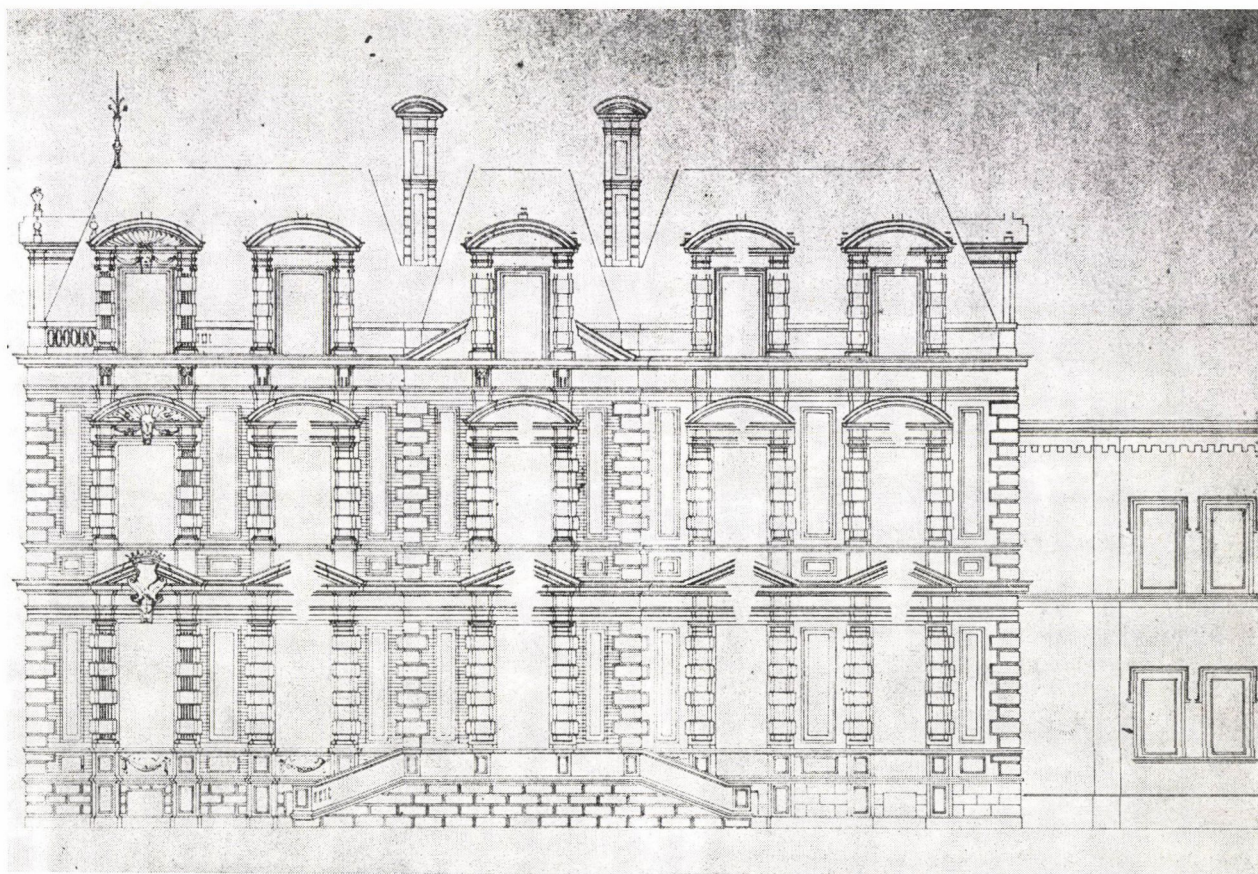
4. Gottfried Semper: Átalakítási terv a nagyhőrcsöki kastélyhoz, 1870–71. Keleti homlokzat

Hubert József	
1865/66	Előkészítő évfolyam
1866/67	I. évfolyam (Semper)
1867/68	II. évfolyam (Semper)
1868/69	III. évfolyam (Semper)
1869. VIII. 7.	Diploma
Móry Károly	
1864/65	Előkészítő évfolyam
1865/66	I. évfolyam (Semper)
1866/67	II. évfolyam (Semper)
1867/68	III. évfolyam (Semper)
1868. VIII. 8.	Diploma
Ray, Rodolphe	Louis (Rezső Lajos)
1862/63	I. évfolyam (Semper)
1863/64	II. évfolyam (Semper)
1864/65	III. évfolyam (Semper)
Schannen Ernő	
1870/71	I. évfolyam (Semper)
1871/72	II. évfolyam (Lasius és Stadler)
1872/73	III. évfolyam (Lasius és Stadler)
1873. VIII. 13.	Diploma
Steinitzer Ödön	
1868/69	Előkészítő évfolyam
1869/70	I. évfolyam (Semper)
1870/71	II. évfolyam (Semper)
1871/72	III. évfolyam (Lasius és Stadler)
1872. VIII. 10.	Végbizonyítvány

Ezzel kapcsolatban megjegyzendő, hogy Ray Rezső Lajos eredetileg svájci születésű volt, és csak 1870-ben telepedett le Pesten. — A magyar szakirodalom még néhány további Semper-tanítványt is számon tart: Feszty Adolfot, Kauser Józsefet[17] és Benczúr Bélát.[18] Ők minden bizonnyal vendéghallgatóként kerültek kapcsolatba a professzorral.

A felsorolt építészek többsége számottevő tevékenységet fejtett ki Magyarországon. Freund és Feszty például a neoreneszánsz sokat foglalkoztatott mesterei voltak, részt vállaltak a budapesti Sugár út kiépítésében, Ray, Schannen és Hubert elsősorban neobarokk épületeket tervezett nagy számban; igazi vezéregéniséggé azonban egyikük sem lett. A Semper-tanítványok szerepének súlya és általában Gottfried Semper hatása mindamellett csak a magyar historizmus építészetének beható és szisztematikus feldolgozása nyomán válik majd igazán világossá. Hogy ez a hatás nem szorítkozott a Zürichben végzetekre, arra az is példa, hogy amikor 1871-ben a Sugár út torkolatának kialakítása van napirenden, a bécsi tanultságú Linzbauer István az épülőfélben levő második drezdai Hoftheater mintájára készíti el az Operaház tervét.[19] S amikor az Opera tervezésére 1873-ban nemzetközi pályázat kiírását fontolgatják, felmerül a gondolat, hogy Gottfried Sempert is fel kellene szólítani a részvételre.[20]

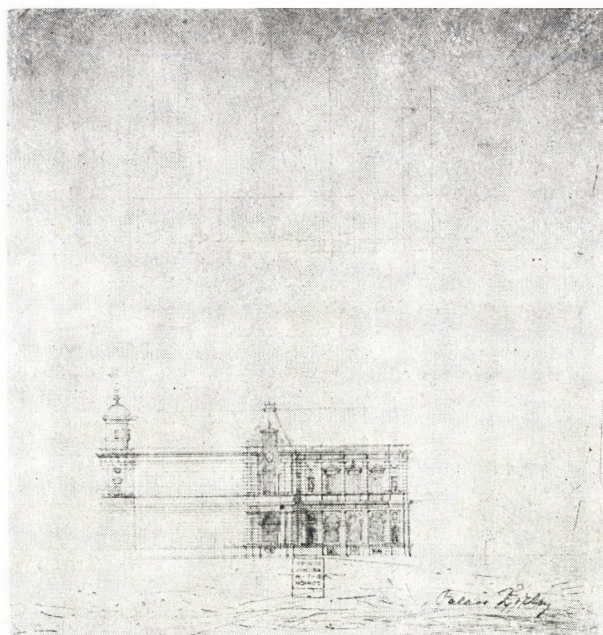
A kiegyezés körüli években több magyar fiatal vég-



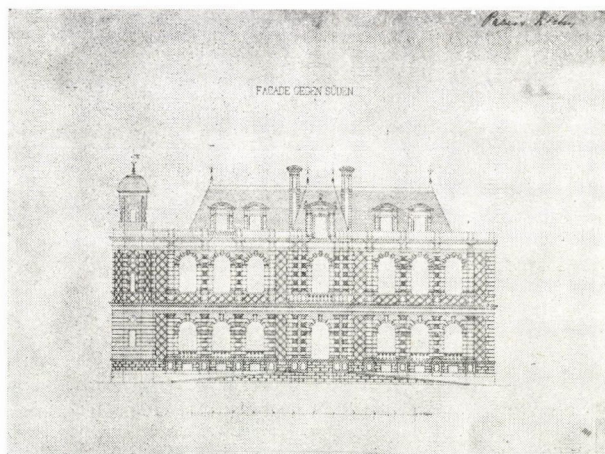
5. Gottfried Semper: Átalakítási terv a nagyhörcsöki kastélyhoz, 1870–71. Északi homlokzat

zett építészeti stúdiumokat egy másik távolabbi tanintézetben, éspedig a berlini Akadémián. Úgy tudjuk, hogy közülük Szkalnitzky Antal volt az első, ő 1857 októberé-

től két éven keresztül folytatott tanulmányokat a porosz fővárosban. [21] Szkalnitzkyt az 1860-as években Hauszmann Alajos, Pártos (Putzmann) Gyula, Lechner Ödön, Kolbenheyer Ferenc és Unger Emil követte. A magyar historizmus általuk képviselt áramlatát már a kortársak is mint „berlini iskola” vagy „berlini neoreneszánsz” emlegették; stílusukat a klasszikus, elsősorban firenzei reneszánsz formakincsének alkalmazása jellemzi precíz, de kissé száraz megfogalmazásban. Szkalnitzky berlini tanára, A. F. Stüler egy nagyszabású művel, a Magyar Tudományos Akadémia palotájával (1862–65) is kép-



6. Gottfried Semper: Átalakítási terv a nagyhörcsöki kastélyhoz, 1870–71. Déli homlokzat (előtanulmány)



7. Gottfried Semper: Átalakítási terv a nagyhörcsöki kastélyhoz, 1870–71. Déli homlokzat



A pesti sugárút torkolata. — (Linzbauer terve szerint.)

8. Linzbauer István: Pesti operaház rajza, 1871

viselte magát Magyarországon.[22] A stílusokról folytatott polémia előzte meg és kísérte az épület létrejöttét, amely utóbb a neoreneszánsz historizálás úttörő jelentőségű alkotásának bizonyult hazánkban.

Ezek a fejlemények arra utalnak, hogy a korábbi korszakhoz képest kitágult a magyar architektúra horizontja. A romantika évtizedeiben építészeink külföldön a bécsi és a müncheni tanintézeteket látogatták,[23] itt szerzett tudásuk és példaképeik határozták meg nagyrészt Magyarország építészetének az arculatát. Az 1860-as és 70-es években a berlini Akadémia és a Gottfried Semper vezetése alatt álló zürichi Polytechnikum e tekintetben hasonló jelentőségre tett szert.

A kortárs Magyarországon Semper elméleti munkásságát is ismerték. A *Tudománystár* már 1838-ban ismertette *Bemerkungen über vielfarbige Architectur und Sculptur* (Altona 1834) című munkáját — hozzá kell tenni azonban, hogy nem magyar szerző tollából, hanem

a *Journal des Savants* 1836 novemberi számának Raoul-Rochette által írt recenzióját vette át.[24] Semper *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (München 1861–63) című monumentális művével Pasteiner Gyula foglalkozott behatóbban.[25] Semper után tárgyalja az anyag és a technika szerepét a stílusok kialakulásában, bár nézeteivel nem azonosul teljesen: „Azon állítás, hogy a technikai szempont a művészetek történetére nézve tudományos fontossággal bír, még nem akarja azt mondani, hogy a technikai szempont kizárólagosan van hivatva a művészettörténeti kérdések megoldására. E nagy föladatra, nagyságához mérten, több tudomány van hivatva.” Semper nézeteinek a hatása a magyar művészettörténetírás e korai korszakában leginkább Ipolyi Arnold munkásságában jelentkezik, aki az anyagok és a szerkezet kutatására különösen nagy hangsúlyt helyezett.

Sisa József

JEGYZETEK

1 Semper írásából pár éve jelent meg egy válogatás magyar nyelven (G. Semper: Tudomány, ipar és művészet. Budapest 1980), amelyhez Zádor Anna írt Semper (elsősorban teoretikus) tevékenységét méltató előszót.

2 Gottfried Semper zum 100. Todestag. Ausstellung im Albertinum zu Dresden vom 15. Mai bis 29 August 1979. (a továbbiakban: Katalógus) 250. A továbbiakban mind itt, mind a később ismerte-

tendő iratok másolatában a helység „Hörisök”, ill. „Gross-Hörisök” formában szerepel.

3 Hunfalvy János–Rohbock Lajos: Magyarország és Erdély eredeti képekben, II. Darmstadt 1860. 331; Ybl Ervin: Ybl Miklós. Budapest 1956. 31; Kelényi György: Kastélyok, kúriák, villák. (2. kiadás) Budapest 1980. 123, 74. sz. kép; Sisa József: Adalékok a magyarországi romantikus kastélyépítészethez. Ars Hungarica

1980/1. 104; Komárik Dénes: A gótizáló romantika építészete Magyarországon. Építés-Építészettudomány XIV. (1982) 3–4. sz. 303, 313.

4 Nagy Iván: Magyarország családai czímerekkel és nemzékrendi táblákkal, XII. Pest 1865. 394.

5 Dr. Veress Endre: A göncz-ruszkai gróf Kornis-család anyakönyve (1446–1917). Budapest 1917. 42, 50, 64, 126.

6 Kondor: Csurgó kastélya és vidéke. Vasárnapi Újság 1858. 172.

7 Renate Wagner-Rieger: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert. Wien 1970. 193; Katalógus 140–145, 162–164; Kurt Milde: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Dresden 1981. 275–277.

8 Manfred Semper (1838–1913) apja tanítványa volt, ő vitelezte ki a második drezdai Hoftheatert (1871–1878). Saját tervezői tevékenysége nem volt jelentős. (U. Thieme–F. Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXX. Leipzig 1936. 491; Katalógus 94–95, 199, 201, 203, 207.)

9 Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Archiv für Moderne Schweizer Architektur. A tárgyalat levelek és az építési program szövegét lásd a függelékben. A levelek másolatát, valamint a tervrajzok fényképét (vö. 10. sz. jegyz.) Claudia Colombini, az intézmény levéltárosa bocsátotta rendelkezésemre, amiért e helyütt is köszönetemet fejezem ki. — A Zichy és a Kornis család levéltára (Magyar Országos Levéltár: P 707, P 708, illetve P 437) a fondjegyzék tanúsága szerint nem tartalmazza Zichy Pálné levelezését.

10 Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Archiv für Moderne Schweizer Architektur: Semper 20–189–1–1 a meglevő állapot alaprajza, 20–189–1–2 a földszint alaprajza (előtanulmány), 20–189–1–3 a földszint alaprajza, 20–189–1–4 az I. emelet alaprajza, 20–189–1–5 a keleti szárny földszintjének alaprajza (előtanulmány), 20–189–1–6 a déli homlokzat (előtanulmány), 20–189–1–7 a déli homlokzat, 20–189–1–8 a keleti homlokzat, 20–189–1–9 az északi homlokzat. — A Zichy levéltár tervanyagában (Magyar Országos Levéltár: T 17) nincsenek meg a Semper-féle tervek.

11 Katalógus, 250.

12 Wagner-Rieger 7. sz. jegyz. i. m. 275, 73. sz. kép.

13 Komárik Dénes: A romantikus kastélyépítéssel kezdetei Magyarországon. Építés-Építészettudomány VII. (1975) 3–4. sz. 431–451; Sisa József: A vépi volt Erdődy-kastély Vas megyében. Műemlékvédelem XXI. (1977) 3. sz. 170–172.

14 Sisa József: Kastélyépítkezés a historizmusban. Megjelenés előtt in: Zádor Anna (szerk.): A magyar historizmus művészete.

15 Katalógus, 336.

16 Martin Fröhlich: Gottfried Semper als Entwerfer und Entwurfslehrer. Materien zur Entwurfslehre im 19. Jahrhundert aus dem Zürcher Semper-Archiv. Dissertation Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, 1974. — A kézirat vonatkozó részeinek a másolatát is Claudia Colombini levéltárnak köszönhetem.

17 Merényi Ferenc: A magyar építészet 1867–1967. Budapest 1969. 18; Magyar művészet 1890–1919, I. kötet. Szerk.: Németh Lajos. Budapest 1981. 150. A zürichi műgyetemen folytatott tanulmányokat Semper távozása után Neuschloss-Knüsli Kornél, Árkay Aladár, Fittler Kamil, id. Forbáth Imre. — A zürichi magyar egyesület emlékkönyve (Zürich 1873, 75–76) a zürichi Műgyetem építészeti szakosztályán a következő magyar hallgatókat tartotta nyilván 1873-ban: I. év, Bethlen Aladár, Braun Samu, Brunhuber Kálmán, Medveczky Károly; II. év, Baumann Lajos, Fittler Kamil; III. év, Schannen Ernő; előkészítő szakosztály, Rumpelmayer Frigyes.

18 Lyka Károly: Magyar művészet Münchenben 1867–1896. Budapest 1951. 14.

19 Vasárnapi Újság 1871. 345.

20 Ybl 3. sz. jegyz. i. m. 169.

21 Hausmann Alajos: Szkalnitzky Antal emlékezete. Az Építési Ipar 1878. 323.

22 Diváld Kornél: A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei. 1917.

23 Komárik Dénes: Az európai hatások útja a romantika korának építészetében. Ars Hungarica 1982/1. 34.

24 „Tudománytár” (Új folyam) II. évf. 1838, 3. kötet 1–2. sz. Literatura 44–55. — Erre az érdekes adatra Dr. Szabolcsi Hedvig hívta fel a figyelmemet.

25 Pasteriner Gyula: A régi művészetek történetének mai tudományos állása. Budapest 1875, 32–33, 36.

FÜGGELÉK

Gróf Zichy Pálné és Gottfried Semper, illetve Manfred Semper levelezése; a tervek leírása és az átépítés programja

$\frac{5}{10}$ 1869

Verehrter Herr Professor,

Schon in Zürich wollte ich Sie aufsuchen, und erfahre mit viel Bedauern Ihre Abwesenheit, in Wien erkundigte ich mich neuerdings, und hätte Sie aufgesucht, wenn nicht meine Abreise von dort dringend gewesen wäre. Nun bitte ich Sie in diesen Zeilen mir zu wissen geben zu wollen, wie Lange Sie in Wien bleiben, damit ich dorthin reisen kann. Ich hoffe sehr, dass es überdenkt sein wird, da ich auch gebunden bin. Mein innigster Wunsch ist Sie kennen zu lernen, von dem ich schon so viel gehört habe, und Ihrem Worth das mir so werth ist, ihre Pläne wird schon Schlosses das wird, zu verlangen. Es ist das ganze ziemlich schwierig, und ich bin überzeugt, dass Sie uns werthester Professor, dies leihen würden. Indem ich Sie bitte ein paar Worte nur hier her zu senden und auch mit zutheilen wie lange Sie in Wien bleiben und wann Sie dorthin zurück reisen.

Nun verbleibe mit der ausgezeichnetster Achtung

Gräfin Anna Zichy
geb. Gräfin Kornis

Seminar Gasse No 4.

Pest den 20. December 1869

Verehrtester Herr Professor,

Nachdem ich nach Zürich und auch an Herrn Hasenauer telegraphierte, erfahre ich mit Freude, dass Sie gegenwärtig in Wien sind. Es liegt mir unendlich am Herzen Sie über unsere komplizierten Bauten zu befragen, Herr ... bereitet Ihnen Copien der Pläne, damit ich sie Ihnen

mittheile. Ich habe die Bauten sistieren lassen, bis ich auch Ihre werthe Meinung, auf die ich so sehr grossen werth lege haben kann. Sehr erfreulich ist für mich nun Ihr Wieneraufenthalt, da ich gerne persönlich Ihnen die Pläne zeigen möchte, und mich über alles besprechen —. Ich bitte Sie daher mir umgehend zu antworten bis wann Sie in Wien sind? — Und auch ob es zu den *Unmöglichkeiten* gehören wird, dass Sie die Güte hätten, mit mir auf unser Gut zu gehen wo die Bauten beschauend, die Lage vor sich, alles besser besprochen werden könnte. Von hier fährt man mit Eisenbahn nach Stuhlweissenburg von dort höchstens 3 Std. zu Wagen. Ihre Rückreise könnten Sie über ... burg direkt nach Wien nehmen. Schreiben Sie mir verehrtester Herr Professor, ob Sie mir dieses Verlangen leihen können, ich werde bereit sein nebst dem innigsten Dank, für Ihren Zeitverlust die Entschädigung zu leisten. Wäre letztere Frage nicht möglich, so komme ich nach Wien um Sie zu sprechen.

Zudem ich Sie nochmals bitte mir augenblicklich zu antworten, damit nicht durch Verspätung des Briefes, ich nur gemessene Stunden für die Besprechung in Wien Zeit habe, von deren doch 1-2 Tage in Wien der Sache widmen kann.

Mit der aufrichtigsten Achtung verbleibe

Gräfin Anna Zichy
geb. Gräfin Kornis

(Távirat, Pest 1869. XII. 29.)

Professor Gottfried Semper
Plattenstrasse Zch

Bitte sogleich um Antwort wann Sie nach Wien kommen. Mein Bruder ... bis ich ihren Rathschlag haben kann. Antwort gezahlt. Seminar Gasse 4 Pest.
Gräfin Zichy

(Távirat, Pest 1870. III. 7.)

Professor Semper Gottfried, Plattenstrasse Zürich
Bitte sogleich telegraphische Antwort wann kommen Sie
sich, Wien Pläne bereit, um solche Ihnen zu schicken
Bauten sistirt, bis zu Ihrem Vorschlag Antwort bezahlt.
Seminar Gasse

Gräfin Anna Zichy

(Távirat, Pest 1870. IV. 9.)

Zürich Professor Gottfried Semper Plattenstr.
Bitte mir sogleich zu antworten bleiben Sie gegenwärtig
in Zürich kann ich sogleich Pläne Beschreibung zu senden
unserer Bauten, die Ihres Rathes und Besichtigung harren.
Antwort gezahlt. Kommen Sie zu Ostern nach Wien?

Gräfin Anna Zichy

Sehr geehrter Herr Professor !

Vor mehreren Wochen habe ich mir erlaubt, verschiedene
Pläne an Ihre Adresse abzusenden. Da ich seitdem ohne
Nachrichten bin, so möchte ich Euer Wohlgeboren bitten
mir recht bald mitteilen zu wollen, ob die Sendung rich-
tig an Ihre Adresse gelangt ist, sowie hauptsächlich, ob
die in den Plänen angegebenen Details zu Ihrer voll-
ständigen Einsicht genügend waren.
Ich gedenke, bei meiner demnächst stattfindenden Reise
in die Schweiz einen kurzen Aufenthalt in Zürich zu
nehmen u. ersuche desshalb Euer Wohlgeboren, mir ge-
nau die Zeit zu bestimmen, wann ich Sie dort treffen
kann, damit wir meine Angelegenheit noch einmal münd-
lich besprechen können.

In grösster Hochachtung verbleibe ich

Ihre ergebene Anna Gräfin Zichy

Pest, 13. Juni 1870.

Seminargasse, Nr. 4

Curhaus St. Moritz Ober Engadin

Augst 29. 70

Hochverehrter Herr Professor !

Frau Gräfin Zichy bittet mich, Sie freundschaftslichst
zu befragen, ob sie sich denn wirklich Hoffnung machen
dürfe, dass sie die Pläne zum Ausbau ihres Schlosses von
Ihrer Meisterhand entworfen erhalten werde — Sie fürcht-
et nämlich dass Sie wenig Lust verspüren könnten, sich
an dem Gothisch-Maurischen Style der Façade zu ver-
suchen, sie möchte desshalb nochmals Ihren Rath dar-
über einholen, ob es thunlich u. nicht etwa gar zu kost-
spielig sei, sämmtliche Façaden in Renaissance-Styl um-
zubauen?

Ferner wünscht Frau Gräfin Z. zu wissen, ob es Ih-
nen hochverehrter Herr, möglich sein wird, noch in diesem
Herbste fragliches Schloss in Ungarn persönlich in Augen-
schein zu nehmen um sich an Ort und Stelle von der
Zweckmässigkeit u. Ausführbarkeit eines Planes zu über-
zeugen? —

Die Familie wünscht natürlicherweise die Arbeit mög-
lichst schnell in Angriff genommen zu haben, da das
Schloss in seinem jetzigen Zustand unbewohnbar ist. —
Höchst wünschenswert wäre ein Kosten Anschlag des
Umbaues wie auch eine Schätzung Ihrer werthvollen
Pläne, um späteren Verdriesslichkeiten vorzubeugen.

Schliesslich noch die Bitte, dass im Falle es Ihnen
selbst Hochverehrter Herr Professor, in diesem Augen-
blicke ganz und gar unmöglich wäre, sich näher mit
besagtem Baue zu beschäftigen, oder auch nur die Pläne
dafür zu liefern — dass Sie ihm als dann wenigstens so
viel Interesse zu wenden möchten einen fähigen und
tüchtigen Architekten zu empfehlen. —

Ich zeichne mit vollkommenster Hochachtung und
Verehrung

Freundlichsten Gruss
für Frl. Anna

Ihre
Mathilde Wesendonck

Ihre[r] Hochwohlgeboren der Frau Gräfin Anna Zichy
in Pest

Euer Hochwohlgeboren beehre ich mich beifolgend was
in Folge Ihres hochgeehrten Auftrags von meinem
Vater, Professor Semper, ausgearbeitete Project zum
Neubau des Schlosses von Gross-Horisök ergebenst zu
übersenden. Dasselbe besteht aus 7 Blättern, nemlich:

- I. Grundriss des Schlosses im alten Zustand
- II. Grundriss des Parterre des Neubaus
- III. Grundriss der Etage des Neubaus
- IV. Façade gegen Norden
- V. Façade gegen Süden
- VI. Façade gegen Osten
- VII. Längendurchschnitt

Da ich hierselbst von allen Blättern des vorliegenden
Projectes Copien anfertigen liess, so kommen alle drin-
genden Bemerkungen und etwaigen Modificationen, die
Euer Hochwohlgeboren wünschenswerth erscheinen möch-
ten, ihre Erledigung finden ohne deshalb eine Zurück-
sendung der Ihnen beifolgend zugestandten Pläne noth-
wendig zu machen, und würde es daher in den, unserseits
von Euer Hochwohlgeboren zu verwertenden Zuschriften
uns einfache Bezeichnung der Nummer desjenigen Blat-
tes bedürfen, auf welches derartige Bemerkungen sich zu
beziehen haben.

In der angenehmen Voraussicht, dass in der Hauptsache
die beifolgenden Blättern den Beifall Eurer Hochwohl-
geboren finden mögen, grüsse mit besonderer Hochach-
tung

Euer Hochwohlgeboren ergebenster
Manfred Semper

Dresden d. 23^{ten} Jan. 1871

Ihre Hochgeborene der Frau Gräfin Anna Zichy in Pest
Im Auftrage meines Vaters, Professor Semper hatte ich
die Ehre am 23^{ten} Januar an die Adresse Euer Hochge-
borene eine Mappe abzusenden, enthaltend die Entwürfe
zum Umbau des Schlosses von Gross-Horisök. Mein Va-
ter ist bezüglich dieser Pläne in Ungewissheit und Besorg-
niss, da er bis jetzt keinerlei Nachricht von Euer Hochge-
borenen erhalten, ob die Pläne glücklich in Ihre Hände
gelangt und in welchem Grade sich dieselben Ihres Bei-
falls und Ihrer Zustimmung zu erfreuen . . .

Ich erlaube mir daher, Euer Hochgeborene, ergebenst zu
ersuchen mit einer kurzen Notiz uns die beruhigende
Nachricht über den glücklichen Empfang der Blätter zu
kommen lassen zu wollten, damit wir im ungünstigen
Falle in den Stand gesetzt seien, möglichst bald auf der
Post über das Schicksal der Sendung Erkundigung ein-
holen zu lassen. Indem ich nicht ermangle, Euer hoch-
geborenen im Auftrage meines Vaters den Ausdruck seiner
besonderen Hochachtung zu übermitteln, grüsse Euer
Hochgeborenen ergebenst

Manfred Semper

Dresden, den 28^{ten} März 1871

(Távirat, Pest 1871)

Prof Gottfried Semper Zch, Plattenstrasse

Zeichnung erhalten Brief folgt mein Bruder braucht einen
Architekten wollen gütigst die Adresse und Name des
unter Ihrer Leitung ausgebildeten und durch Sie an mich
empfohlenen hier . . . haften Architekten sogleich te-
legraphiren Antwort bezahlt.

Gräfin Anna Zichy
Seminarstr. No 4

(Távirat, Pest 1871)

Professor Gottfried Semper Zürich
Plattenstrasse

Bin dringend telegraphisch zu antworten welchen hie-
sigen Architekten Sie meinem Bruder empfehlen hoffe
Sie erhielten meinen Brief Antwort bezahlt

Gräfin Zichy

(Távirat, Pozsony, dátum nélkül)

Wien Hotel römischer Kaiser Professor Semper
finde ich Sie morgen Sonntag in Wien? Bitte um Antwort
Hotel grüner Baum Pressburg

Gräfin Zichy

(Távirat, Salzburg, dátum nélkül)

Professor Semper Wien bei Architekt Hosenauer Waller-
strasse 11
Ankunft Abend Wuensche Sie morgen 2 Uhr aufsuchen
bei Hosenauer

Gräfin Zichy

(Távirat, Pest, dátum nélkül)

PROFESSOR SEMPER WIN HOTEL SCHIPLER
WALLNERSTRASSE
BITTE MJCH TELEGRAFISCH SOGLEJCH ZU
BENACHRICHTIGEN WANN IHRE RUECKKUNFT
NACH WIEN SEJN WIRD. — MEJN
ANGELEGENHEJT DRINGEND. MOECHTE SIE IN
WIN JETZT EINIGE STUNDEN SEHN
ANTWORT BEZAHLT = SEMINAERGASZE
GROEFIN ZICHY

Schloss Gross Hörisök

Beschreibung der Pläne

Pläne I—VII zeigen das Schloss
im ursprünglichen Zustand

- | | |
|------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Plan I. | Kellergrundriss des Schlosses in ur-
sprünglichem Zustande, |
| Plan II. | Ebenerdiges Geschoss des Schlosses
in ursprünglichem Zustande |
| Plan III. | Erster Stock und Dach aus mittlung |
| Plan IV. | Ansicht des Schlosses in ursprüngli-
chem Zustand von A, und B |
| Plan V. | Ansicht des Schlosses d. vo. C und D |
| Plan VI. | Ansicht des Schlosses d. vo. E. und F. |
| Plan VII. | Ansicht des Schlosses vo. G und H |
| Plan VIII. | Ebenerdiges Geschoss des Schlosses,
wo der Theil abcdefg bereits adaptiert
ist, der Theil hiklm ist noch in altem
Zustand. |
| Plan IX. | Erster Stock des Schlosses des Theil
abcdef bereits adaptiert, der übrige
Theil noch unangetastet |
| Plan X. | Adaptierte Façade des Schlosses A
nach B i. Plan IX. |

Plan XI. Adaptierte Façade und zwar nur
Theil ab. nach ---- CD.

Plan XII. Versuch einer Façade nach EF.

Plan XIII. Versuch einer Façade nach GH.

Programm zum Weiterbau des Schlosses

- | | |
|-------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ebenerdiges Geschoss
Plan VIII. | die Theilung und Benützung der
Räume wäre wünschenswerth
wie folgt. |
| b. Passage und Treppe
für Bedienten-
zimmer
i. Souterain | a Auffahrt mit Glasdach
b Vorhalle
c Grosse Halle mit Haupt-
treppe
d Speise Salon
e Service (Office)
f Grosser Salon
g Kleiner Salon
h Wintergarten
i Passage mit einer schönen
Treppe zur Verbindung der
Wohnung der Gräfin im 1 ^{ten}
Stock
j Bibliothek
l. für des H. Grafen
a. ein Schreibzim.
b. ein Zimmer für Kammer-
diener
c. und Treppe zur Verbindung
mit dem Schlafzimmer &
Garderobe i. 1 st Stock
d. Abort |
| g. Salon auch Speise-
salon für Diener en
famille | |

NB. die Fenster in der Wohnung des Hr. Grafen dürfen
nicht nach Norden sich öffnen

Erster Stock
Plan IX.

- a Haupttreppe
- b Vorplatz
- c Gallerien

Wohnung fr. Gräfin

- d Vorzimmer
- e Schreibzim.
- f Toilette & Bud.
- g Schlafzimmer
- h Treppe
- i Zimmer für Comtesse
- k Gouvernanten
- l Gastzimmer
- m Kammerjungfer

Wohnung des
Hr. Grafen

- n a. Schlafzimmer
- b. Garderobe
- c. Treppenraum
- d. Abort

Da der Schlosstheil bei xy höher liegt als Z! so würde die
Garderobe der Fr. Gräfin über die Zimmer O in dem
Stocksraum Platzt finden und würd aus dem Zimmer m
durch den Raum g gangbar.

GOTTFRIED SEMPER UND UNGARN

Gottfried Semper (1803—1879), einer der bedeutend-
sten Kunsttheoretiker und Vertreter der historisierenden
Baukunst im mittleren Drittel des 19. Jahrhunderts in
Europa stand mit Ungarn in keiner besonders engen Be-
ziehung; hier ist kein Gebäude nach seinen Plänen erbaut
worden. Dagegen hat er einen Entwurf zu der Umge-
staltung des Zichy-Schlusses in Nagyhörösök (Ungarn) in
den Jahren 1870—71 gemacht, der aber nicht verwirk-
licht wurde. Das Schloß, welches einst neben der Gemeinde

Káloz im Komitat Fejér befindlich war, wurde nach
den Plänen des Architekten Miklós Ybl in den Jahren
1852—55 im gotisierend-romantischen Stil gebaut. Die
Ehefrau des Grafen Pál Zichy, geborene Gr. Anna
Kornis (1836—1901), hat sich im Jahre 1869 entschlos-
sen, Pläne zur Umgestaltung des Baucomplexes bei Sem-
per zu bestellen. Die Gräfin Zichy war Hofdame der
Königin Elisabeth in Wien, hier kann sie darüber gehört
haben, daß der berühmte Züricher Professor in diesem

Jahr den Plan des Wiener Kaiserforums angefertigt habe. Dies kann sie dazu veranlaßt haben, sich unbekannterweise an ihn zu wenden. Er hat den Architekten mit Briefen und Telegrammen bestürmt, der ihren Wunsch endlich nur auf Vermittlung von Mathilde Wesendonck in Zürich erfüllt hat. Im Januar 1871 hat Manfred, der Sohn von Gottfried Semper, die Pläne seines Vaters nach Pest geschickt, die aufgrund der Vermessungszeichnungen des vorhandenen Gebäudes gemacht wurden. Dem Beweis der Entwürfe nach hätten diese Veränderungen darauf abgezielt, daß der asymmetrische, bewegungsvolle Haupttrakt des Schlosses zu einem ruhigeren, regelrechten, möglichst symmetrischen Gebäudekomplex umgestaltet werde. Dies hätte aber die Entfernung des Turmes, des beliebten Motivs des romantischen Schloßbaus erfordert. Infolge der Umgestaltung hätte der Grundriß ein logischeres und übersichtliches Rasterschema gewonnen. Solange die ruhige, regelrechte Masse, die in der italienischen Renaissance wurzelnde, strengere Auffassung des Baukünstlers zur Geltung bringt, hat Semper bei der geplanten architektonischen Umgestaltung die französische, manieristische Formensprache gewählt. Dieser nicht verwirklichte Umbauplan ist als ein erstes Zei-

chen der in der Geschichte des ungarischen Schloßbaus erscheinenden Neorenaissance zu betrachten.

Aus dem Gesichtspunkt der ungarischen Architektur dieser Zeit ist es aber noch wichtiger, daß viele junge Ungarn als Studenten beim Professor am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, dessen Direktor von 1855 bis 1871 Gottfried Semper war, Baukunst studiert haben. Diese Junge waren: Béla Benczúr, Adolf Feszty, Vilmos Freund, József Hubert, József Kauser, Rezső Lajos Ray, Ernő Schannen, Ödön Steinitzer. Die Mehrheit der aufgezählten Architekten hat eine bedeutende Aktivität in Ungarn entfaltet, zu einer wahren führenden Persönlichkeit ist aber keiner von ihnen geworden. Es ist zu erwähnen, daß der sonst in Wien geschulte István Linzbauer das zweite Dresdner Hoftheater, dessen Bau gerade im Gange war, bei seinem für das Budapester Opernhaus im Jahre 1871 ausgearbeiteten (aber nicht verwirklichten) Entwurf zum Vorbild genommen hat.

Auch Sempers theoretische Ansichten waren im damaligen Ungarn bekannt; besonders der Kunsthistoriker Arnold Ipolyi legte grossen Wert, nach den Semperschen Prinzipien, auf die Untersuchung der Materialeigenarten und der Konstruktion.

SZERELMEY MIKLÓS LITOGRÁFUS (1803–1875)

ÉLETRAJZ[1]

Szerelmey Miklós, múlt századi litográfus és feltaláló 1803-ban Nicolaus Carl Liebe néven született Győrben. Felsőfokú iskoláját az osztrák hadsereg szolgálatában a bécsi cs. kir. mérnökakadémián végzi, majd — mint tehetséges mérnökkari tiszt — 1829-ben az osztrák kormány megbízásából Rómában nedves kazamaták, várfalak szárazzá tételével, szigetelésével kísérletezik. Leszerelését követően az itt szerzett tapasztalatok birtokában ókori épülettartósító anyagok és eljárások után kutatva Egyiptomban és Szíriában folytatja tanulmányait. Egyelőre ismeretlen okok miatt eddigi, sikerrel kecsegtető tevékenységével több évtizedig felhagyva 1830-ban Párizsban bukkan fel a júliusi forradalom egyetlen magyar résztvevőjeként, majd alig egy hónap múlva Brüsszelben megsebesül a belga függetlenségi harc során. Politikai állásfoglalásának megváltozásához valószínűleg hozzájárul, hogy Párizsban, a különböző litográfiai eljárások elsajátításakor forradalmi eszméket terjesztő fiatal művészekkel kerül kapcsolatba. Bizonyíthatóan hat rá az ekkor 22 éves, a polgári társadalmat karikatúráival gúnyoló, és a munkásosztállyal rokonszenvező Daumier egyénisége.

A forradalmi hullám elültével Bécsbe visszatérő Szerelmey itt egy 1833-ból fennmaradt okirat szerint Liebe Miklós Károly néven útlevelet kap Németországba, így feltehetően ennek, illetve karikatúráinak tanúsága szerint Franciaország érintésével utazik 1834-ben Amerikába, 1835-ben pedig Skandináviába.[2] Erre vonatkozóan értékes forrásként kezelhető Szerelmey Magyar Hajdan és Jelen című albumának előszavában nyújtott szűkszavú tudósítása, további kutatást igénylő itteni tevékenységének feltárásában támpontot azonban nem nyújt.

Hazatérését és Bécsben grafikusként való letelepedését fémjelző első, 1836-ból fennmaradt adatot követően a korabeli sajtó rendszeres tudósítása szerint rövidesen az osztrák főváros közismert, népszerű portrélitográfusa lesz. Bécsi elismerése ugyanakkor prágai, valamint pétervári megrendeléseket biztosít számára, és egyre gyakrabban foglalkozik vele a pesti sajtó is.[3] Téves azonban Lyka Károly „A táblabíró világ művészete” című munkájának az a későbbiekben többször tévhitet okozó adata, mely szerint Szerelmey Pesten már 1840-ben letelepedett volna.[4] Ezt részben megcáfolja a még feltáratlan bécsi működésének korszakából egy „Liebe 1842.” szignatúrával és „Gedr. in der lith. Anstalt d. N. C. Liebe” kiadói jelzéssel ellátott, férfiképmást ábrázoló litográfia,[5] továbbá Szerelmey 1844-es áttelepedéséről a viszonylag bőséges és megbízható híreket közlő pesti sajtó.[6] Észreint 1844-ben bécsi könyomdájának termékeiből a Nemzeti Kaszinóban megrendezett kiállítás kedvező fogadtatása után téra haza munkatársaival ez év őszén, magával hozva litográfiai intézetének megnyitásához szükséges eszközöket is.[7]

A letelepedést követően egy rajziskola felállításáért nyújt be kérvényt, s bár a tanács az e téren fennálló nagy hiányosságokra hivatkozva elfogadja kérelmét, nem lesz a tervből semmi.[8] Ezután, annak ellenére, hogy Pesten a 40-es években elszaporodó litográfiai intézetek alapí-

tását politikai és gazdasági jelentőségük miatt súlyos feltételekhez és tekintélyes vagyonhoz kötik, Szerelmey 1845-ben bécsi könyomdára szóló privilégiuma miatt a többi kérelmezővel szemben előnyben részesülve egy könyomóintézet felállítására kap engedélyt, majd több litográfusmester szomszédságában a Dorottya utca 16. szám alatt nyitja meg műhelyét.

Fogadtatása minden szempontból kedvező. Hamarosan számos arckép- és oklevélmegrendelésnek tesz eleget, úgy hogy közben az újságok rendszeresen tudósítanak munkáiról. A Honderű és a Pesti Divatlap mellett elsősorban az egyik legjelentősebb, Szerelmeyvel a későbbiekben is szoros kapcsolatot fenntartó irodalmi divatlap, az Életképek kíséri figyelemmel pesti szárnypróbálgatásait.[9] Nem marad el az elismerés sem, litográfiáit garanciának számító külföldi munkákkal állítják párhuzamba, népszerűségét pedig növeli a megbízók sorába tartozó, s intézetébe személyesen is ellátogató József nádor.[10]

Pesti letelepedése után egyik hazafias, romantikus tettének tekinthető nevének magyarosítása. 1844-ben még valamennyi forrás Liebe néven említi. Ennek először „Szerelmey”-re változtatásáról legelső adatunk 1845 januárjából maradt fenn, majd — bár Hegedűs Mihályról 1846-ban készített portréján névjelzése még -i-vel olvasható —, „Szerelmey”-re való végleges módosítása a források szerint még ez évben megtörtént.[11] Talán nyomdahiba következtében azonban nevét számos alkalommal még kortársai is tévesen írják (pl.: Szeremlei, Szeremley, Szerelmi...), így ennek helytelen használata a mai napig szinte kiirthatatlan.

Munkáin kívül a magyar fővárosban még két eseménnyel hívja fel magára a figyelmet. Az újsághírek szerint a Damutina Tamás által 1840-ben készített, s Jeruzsálemben Krisztus koporsója felett függő Mária-kép tisztázatlan módon Szerelmeyhez kerül.[12] A korabeli szenzáció- és pletykarovatokban nagy port ver fel ez a kissé homályos és zavaros ügy, hátterét Szerelmey csak később, egy Londonban megjelent könyvében ismerteti.

A másik eset egy találmányával áll összefüggésben, mely színes litográfiai rajzok nyomását jelentette batiszt-, illetve vászonkendőkre.

A szabadságharcig eltelt néhány év képzőművészeti szempontból életének legtermékenyebb, alkotó periódusát képezi. Önálló litográfiai lapjain kívül ekkor adja ki albumait magyar tájakról és történeti emlékekről, valamint Lauka Gusztávval együtt Charivari néven az első magyar élcslapot. (Ezek tárgyalására a későbbiekben sor kerül.)

A forradalom kitörése után még néhány hónapig üzemelteti intézetét, majd először nemzetőrségi tisztként adminisztratív munkát végez a Hadügyminisztérium alkalmazásában,[13] utána pedig Klapka tábornok mellett a komáromi vár védőjeként harcol. Az osztrák hadsereg ostromgyűrűje következtében keletkező súlyos pénzhányon rendelet ellenében 2, 5 és 10 pengő-krajcáros bankjegyek tervezésével és nyomásával ideiglenesen megmenti a pénzhányban küszködő vár helyzetét.[14] Emellett fontos szerepet tölt be a ruharaktárak felügyeletében, valamiut az általános pénzügyek intézésében. Munkájának elismeréséül ugyan alezredessé léptetik elő 1849.

szeptember 13-án,[15] de a bankjegynyomda igazgatójává Kossuth a valóban radikális gondolkodású Szerelmey helyett a később árulóvá lett Duschek Ferencet nevezi ki.

A hosszas ellenállás biztosítja a helyőrségi tisztikar sértetlenségét, így a vár 1849. október 2-i kapitulációja után Szerelmey több társával együtt bántatlanul tud néhány hetet eltölteni gróf Eszterházy Pál vendégeként Tatán és Csákváron.[16] Utána körülbelül még egy évig tartózkodik Magyarországon, életének ez a periódusa azonban egyelőre ismeretlen.

Az emigrációra 1850 végén kerül sor,[17] s ezzel két-éves ingázás kezdődik részéről Európa különböző országai között, a magyar szabadságharc emlékére állítandó tervének („Magyarország 1848—1849 esztendőben”) megvalósítása miatt. Litográfiai tevékenységével ekkor már végleg felhagy, de szervezői képességét jól kamatoztatja e munkája során. Részleges sikerek után 1852-ben Londonban telepedik le,[18] ahol először műkereskedésre tér át, majd — hasznosítva korábban megszerzett ismereteit a különböző épülettartósító eljárások terén — pályázatot nyer a londoni parlament restaurálására 1855-ben.

A továbbiakban már csak kísérleteinek él, ez anyagiilag aláássa helyzetét.[19] Szegényen és betegen tér vissza Magyarországra 1875-ben, ebben valószínűleg közre játszik legidősebb fia, Miklós halála.[20]

Az idős Szerelmey még ez év augusztusában szinte ismeretlenül meghal Pesten. Halálát csak néhány újság adja hírül,[21] Londonban azonban a róla elnevezett restaurátorcég ma is őrzi nevét.[22]

Munkássága 1844—1848 között

(Magyarország)

ÖNÁLLÓ LAPOK

Szerelmey pesti pályafutását megrendelésre készített oklevelekkel kezdte. Közülük kvalitását és jelentőségét tekintve kiemelkedett — a Gazdasági Egyesületé mellett — az 1841-ben megalakult, s István főherceg által pártfogolt Magyar Természettudományi Társulat oklevele. A készültét figyelemmel kísérő korabeli újságok értékelésének alapján: „... a' társaságtól feladott eszme szerint szerencsés tapintattal és ügyességgel van kidolgozva, főképp sikerültek a' természetszakba vágó, az iratot környező emblémák. A' mű oly meglepő csinos, hogy akárminly külföldi dolgozattal bátran kiállja a' versenyt...”.[23]

Ipari jellegű megbízást jelentett még számára a Földi dal és A' veszett rózsza kottája, illetve kottahirdetménye. Több, hasonló tárgyú megrendelésről nem tudunk.

Arcképek

Az 1840-es években a litográfia gyorsasága miatt lehetővé tette a nemzeti törekvések és a népnevelés szolgálatába állított arcképművészet széles körben való hatékony terjesztését, így a politikai élet egyik propagálójává váló portréművészetben egyre nagyobb teret nyerhetett a közérdeket szolgáló személyiségek ábrázolása.

Ezzel összhangban Szerelmeynek önálló lapként megjelent litográfiai közül legbősegebb anyagot közéleti személyt ábrázoló portréi képviselik. Változó kvalitásuk ellenére kiemelkednek ugyan a kor átlagterméséből, de legszínvonalasabb arcképlitográfusunk, Barabás Miklós kimagasló művészi értékkel bíró portréit nem közelítik meg. Míg Barabás ugyanis — egyéb erői mellett — szervesen beillesztette művészetébe azt a francia litográfusok hatására a 40-es években elterjedt grafikai kifejezés-módot, amely az ábrázolt személy felsőtestének aprólékos kidolgozottságával szemben, a fokozatos átmenetet megtartva a testfelület alsó részeinek vázlatos, elnagyolt jelzését jelentette, addig ezt Szerelmey csak több-kevesebb sikerrel tudta elsajátítani és alkalmazni.

Pesten készült első portréinak egyikén (Egressy Béni) még ügyetlen megoldásként a kabát kidolgozott textúráját átmenet nélkül, hirtelen törésként egy vonalkázott,



1. Osztrowszky Anton

vázlatos sáv váltja fel. Ez az arckép azonban egyelőre csak kérdőjellel sorolható Szerelmey oeuvre-jébe az Életképek egy 1845-ös tudósítása alapján.[24] Stílusát tekintve későbbi, többnyire nyersebb modorban készült litográfiáival ellentétben itt a bársnyos felületkezelés, a festőibb hatásokra való törekvés magyarázható a még erős bécsi befolyással. A mesterkérdés egyértelmű eldöntéséhez szükséges Szerelmey bécsi portréinak vizsgálata is.

A kép párdarabja plaszticitásában sokkal gyengébb, de lágy tónusú, könnyed, finom vonalvezetésű munka (Szathmáryné). Az effajta kvalitásbeli eltérések a bizonyíthatóan Szerlemeytől származó munkákon szintén kimutathatóak, így ezzel litográfiáinak tanulmányozásakor számolni kell.

Osztrowszky Antonról, az 1831-es lengyel országgyűlés marsalljáról Deveria Achille után készített másolata az egyetlen, amely minden tekintetben kiváló munka (1. kép).[25]

Plaszticitásában, karakterében hasonlóan kitűnő Irinyi arcképe, teátrális beállításában azonban élvezhetőségét csökkenti (2. kép). Az itt alkalmazott háromnegyedes képkivágat elsősorban politikusok, illetve népszerű egyéniségek megjelenítése során vált elterjedté, ellentétben a családi és magánmegrendelésre készült mellképekkel.

Az ábrázolt személy beállítását tekintve e munkával analóg Szentmarjay merev, durva kidolgozású portréja, (3. kép) és részben Hegedüs Mihály erőtlen, szinte sikerű arcképe.[26] Ez utóbbi hibákat gyakran még súlyos elrajzolások is tetézik. Az anatómiai törvények elvétése Szerlemeynek sajnos mindvégig problémája marad, rontva ezzel — gyakran jobb minőségű — képeinek művészi színvonalát (pl.: István főherceg).[27]

Portréin belül külön csoportot alkot az a két kép, mely az ábrázolt személyen kívül keretrajzban utal annak munkásságára, életére.

Ilyen megoldással készített emléklapot Himfyant címmel az 1844-ben elhunyt Kisfaludy Sándor tiszteletére (4. kép).[28] A korabeli sajtónak a képről alkotott ítélete nem volt egyértelműen pozitív, viszont hangsúlyozta Szerelmey kezdeményezését szépirodalmunk gyorsabb



2. Irinyi József

fejlődéséhez szükséges irodalmi és egyéb munkák illusztrálása terén.[29]

A reformkor Hunyadi-kultuszának terméke volt a másik, Mátyás királyról készített litográfiája (5. kép).[30] Az előzővel együtt a kor általános tüneteként a hagyományos formák és allegorikus motívumok kapcsolatainak fellazulását tükrözik.

Az arcképek tárgyalásánál kell még megemlíteni Szerelmeynek azt a nagysikerű, az 1845-ös kiállításon bemutatott találmányát, amely népszerűvé vált politikusaink képmásainak textilanyagon (batiszt, vászon) való litografált megőrkítését jelentette. Az újdonság azonban csak a litografálásban rejlett, mert hasonló jellegű, textilanyagból készült emléktárgyak — elsősorban fontosabb politikai események ábrázolása során — már a XVIII. században divatba jöttek. A Szerelmey-féle textilből sajnos egyetlen darab sem maradt meg, így az csak újság-cikkek leírásaiból, illetve visszaemlékezésekből ismert.[31]

Tájképek

Szerelmeynek tájképeket is ábrázoló albumain kívül e műfajban kevés önálló lapja jelent meg.

Pesti munkásságának tárgyalása előtt ismét meg kell említeni azt a „Liebe 1842” jelzéssel ellátott, férfiarcképet ábrázoló, félbevágott, másodlagosan felhasznált lapot, melynek hátoldalán, feltételezhetően Szerelmey munkájaként Selmechánya távlati, aprólékosan kidolgozott, kellemes arányú képe látható.[32]

Már pesti nyomdájából került ki a „Brassó Erdélyben” című munkája (6. kép). A háttér hegyvonulata előtt a középteret az elterülő város tölti ki, szigorúan, szinte

mérnöki pontossággal megrajzolt házak, kerítések és fák kissé élettelen, de nyugalmas, kiegyensúlyozott sorával. Ennek egyhangúságát az előteret betöltő staffázsfigurák változatos csoportjai élenkítik. Ez a megoldás a 40-es évek városképábrázolásainál elterjedt szokássá vált, fontos szerepet játszva az életkép kialakulásában.

Szintén Szerelmey műhelyében készült az a ma Londonban egyetlen példányban fennmaradt, Pest-Budát ábrázoló látkép, amely a szignatúra tanúsága szerint Pracher nevű segédjének munkája.

Politikai vonatkozású lapok

a) A kormány, illetve az uralkodóház tagjait ábrázoló litográfiák

A politikai élet feszültségének erősödésével a 40-es években egyre gyakoribbá váltak az aktuális eseményeket megőrkítő ábrázolások.

Szerelmey a kormány, illetve az uralkodóház tagjait bemutató litográfiáit nem elvi-politikai meggyőződésből, hanem, mint aktualitások iránt érzékeny üzletember készítette. Témáját és a terjesztési szándékot tekintve gyorsan kellett ezeket piacra dobni, így művészi érlelődésre, csiszolódásra nem volt ideje az amúgy is rajzi nehézségekkel küszködő Szerelmeynek. Kultúrtörténeti szempontból azonban értékes dokumentumai a kornak.

Egyik, átvitt értelemben politikai vonatkozású lapja a családja körében halálos ágyán fekvő József nádort ábrázolja (7. kép). A gyógyszeres üvegek, a zsebkendőt tartó emberek, illetve József nádornak az élő személyektől elkülönülő fehér, kivilágító alakja által Szerelmey egyértelműen utal az eseményre. A kép kvalitását viszont csökkentik a már ismert elrajzolások, a kiegyensúlyozott kompozícióra való törekvést pedig elrontja, hogy az egyes figurák sem egymással, sem a náddal nem tartanak fenn kapcsolatot. Különösebb érzelmkinnyilvánítás nélkül



3. Szentmarjay Ferenc

színházi állókép figuráiként tekintenek ki a képből, vagy maguk elé merednek, a kompozíció szétesését eredményezve.

Ennél lényegesen nagyobb érdeklődésre számot tartó emléklapjának tekinthető a bécsi Josef Lanzedelli (1807—1873) munkájának módosításával, István főherceg nádori esküjéről készült litográfia (8. kép).

A magyar országgyűlések képzőművészeti megjelenítésének egyik témája a nádor megválasztása és beiktatása volt. Szerelmei képe a pozsonyi primási palota nagytermében, 1847. november 12-én megtartott hivatalos ünnepséget ábrázolja. A terem túlsó végén V. Ferdinánd trónon ülő alakja előtt a nádori esküt letevő öccse, István főherceg áll. Körülöttük, félkörívben elhelyezkedve az országgyűlés és az udvar tagjai figyelik a jelenetet, vagy kisebb csoportot alkotva társalognak. Az oszlopon nyugvó karzaton balra a páholyban a királyi ház tagjai, jobbról pedig hölgyek nézik az ünnepséget.

Ez az elrendezés megegyezik Josef Lanzedelli munkájával, de Szerelmei az egyes motívumok megváltoztatásával magyarosabbá tudta tenni litográfiáját. Magyar címerrel váltotta fel a bécsi lap trónkárpitját díszítő kétféjű sast, az osztrák öltözetű trónálló helyébe pedig magyar ruhást helyezett. A legszembeütőbb azonban az előtér közepén, a nézővel szemben álló Kossuth Lajos alakja, jellegzetes, kihajtott gallérú öltözkéiben.

A kormány az ünnepélyről készült litográfiákat a király és a nemzet „egyetértésének” megnyilvánulásaként terjesztette, Szerelmei viszont ezzel az apró, de fontos motívummal a jelenetet Kossuth népszerűsítésévé alakította át.

*

Szerelmei — feltételezhetően anyagi okokból — litografált még kormánypárti gúnyrajzokat is, Andrassy Manó munkáinak felhasználásával. Ezek között kel



5. Mátyás király



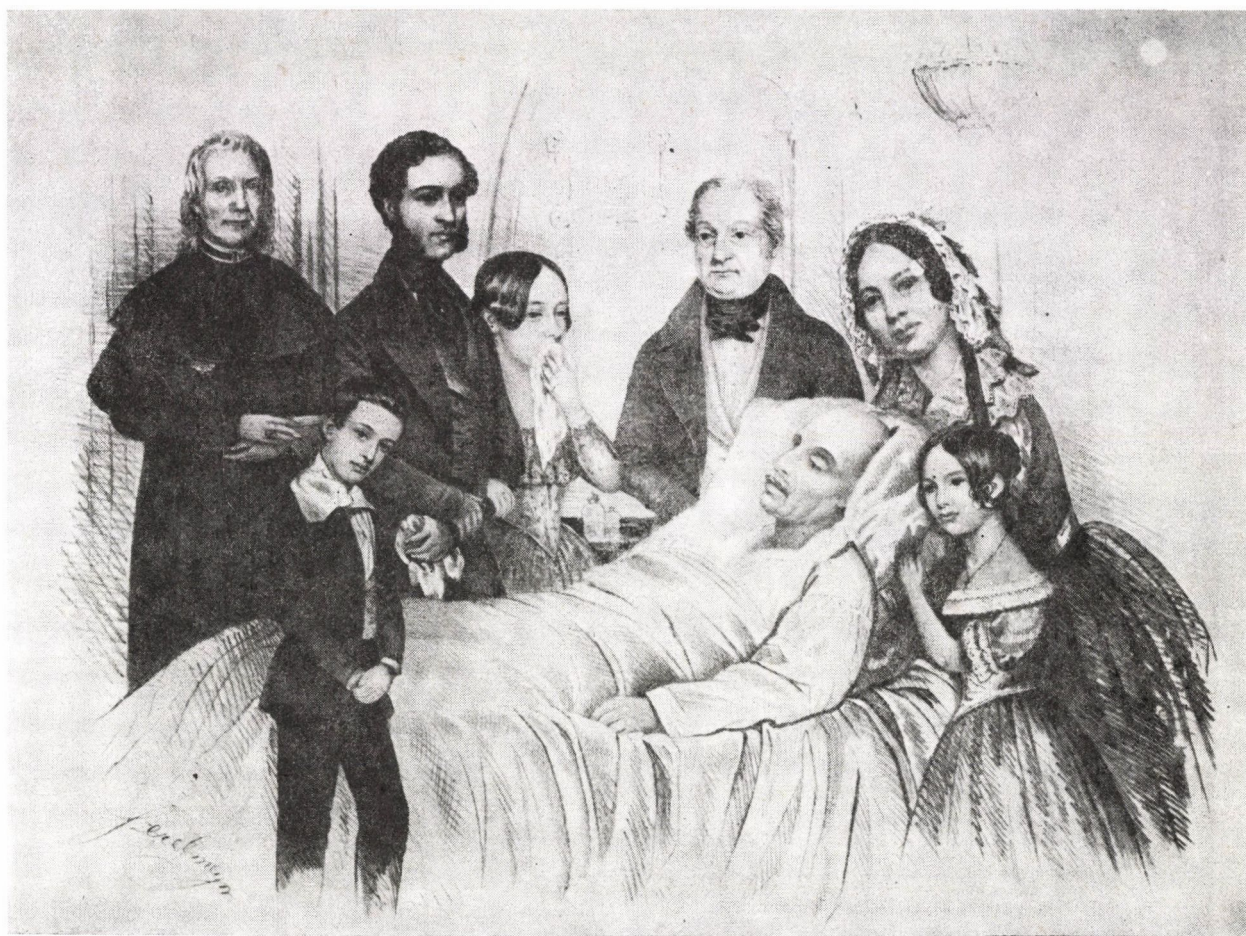
4. Himfylant, Kisfaludy Sándor arképevel



6. Brassó Erdélyben

megemlíteni „Az újsütetű puszipajtások” című karikatúrát, mely a Pálffy Alberttel összefogó Nyári Pált, valamint a Cserhátony Lajossal szövetkező Teleki Lászlót figurázza ki, míg „A hivatal és a dicsvágy szemete az egyenlőség fényes kocsiján” címet viselő litográfia szerint a radikálisokat csak a hivatalvágy ösztönzi kormányellenes fellépéseikre.[33]

Kevésbé hízelgő az ellenzéki nemesekre nézve a „Kik megtörvén honunkban az egyetértést, a reactiót leginkább elősegíték” című liberális irányzatú gúnyrajz, mely az ellenzék egységének megbontásával és az ország sirbádöntésével vádolja a pesti forradalommal rokonszenvező ellenzéki nemeseket.[34]



7. József nádor halála

b) 48-as témák

Március 15-éről, illetve a 48-as forradalomról történelmi jelentőségéhez méltó képzőművészeti ábrázolás nem, csak néhány elszórt, aktualitást szem előtt tartó litográfia jelent meg. Ezek, a gyorsaság miatt alacsony művészi igényekkel készült munkák voltak hivatottak a győzelem örömeinek tolmácsolására.

Szerelmeynek — erejét és képességét meghaladva — március 15-e tiszteletére készített nagyméretű emléklapja az egyetlen, amely allegória formájában mutatta be a nagy napot (9. kép). Az aranykeretbe foglalt kép háromszögkompozíciójának felső csúcán a forradalom jelszavaival ellátott zászlót lobogtató Győzelem istennőjét sziklatetőn álló két fiatal férfi emeli magasba, oldalukon őrangyalokkal. Az egyik koronát nyújt a nemzet felé, a másik a győzelmes napot hirdeti. Az istennő alatt, középen Fortuna ülő-lebegő alakja a boldogság jelképeként virággal teli bőségszarut tart magasba. Körülötte a Nemzeti dal szövegével feliratozott trikolórokat lengető márciusi ifjak láthatók. Csoportjukból a jobboldalon kiválik egy bilincset szétszakító és lábával „censura” feliratú lapot taposó figura, a rabság végére és a szellem szabadságának kivívására utalva.

Az előtér közepére helyezett magyar címert közrefogó oroszlan és sas a nemzet erősségét, a kivívott szabadság megtartását, a bal sarokban sírjából feltámadó ősatya pedig Petőfi sorait jelképezi. Fent napsugarak világítják meg a jelenetet, lent szalagfelirattal díszített tölgyfa- és babérág keretezi a képet.

Néhány hagyományos allegória mellett Szerelmey az aktuális témának megfelelően a nemzeti zászlóra,

a szabadság győzelmére, a cenzúra eltiprására helyezte a hangsúlyt, Petőfi soraira támaszkodva. A jelképek alkalmazását a pátosz, az ünnepélyesség növelése érdekében szükségesnek tartotta, de a jelenet alá magyarázó szöveget csatolt, nem elégedve meg az allegóriák képi megjelenítésével, melyek a gyorsan pergő történelmi események kifejezésére, jelképezésére már alkalmatlanok voltak. Az időszzerű problémákat elavult motívumokkal nem lehetett elmondani. Szerelmey ezt figyelmen kívül hagyva a lehető legtöbb információt akarta nyújtani a történetekről, össze nem illő, hatásos elemek zsúfolt felsorakoztatásával. Pozitívuma azonban, hogy kísérletet tett a márciusi ifjak típusainak megfogalmazására.

Kivitelezését tekintve nem elsőrangú munka, erőltetett szimmetriára alapozott, bizonytalan perspektívájú rajz. Az anatómiai hibák, elrajzolásokon túl Szerelmey a márciusi ifjak társaságát lendületes, tetterős csoportként akarta bemutatni, de a figurák, e munkáján ismét, megmerevedett tagokkal színpadi állókép alakjaihoz hasonlítanak.

*

1848 májusának végén, vagy júniusának első napjainban jelent meg a nemzetőrség — nem kötelező érvényű — öltözködési szabályzata, színes litografált melléklettel. Ennek tervét Szerelmey készítette el, s a „színekkel nyomott nemzetőri formaruházati rajz”-okból június 13-ra állítólag 3000 db-ot nyomtatott ki intézetében. Gyalogos és lovas köznemzetőrt, illetve altisztet mutat be a hatszínnyomású munka. Ezt a mintarajzot az egyes törvényhatóságok kapták meg az Országos Nemzetőrségi Haditanácstól.



8. István főherceg nádori esküje

Ma egy példánya a Hadtörténeti Múzeum állandó kiállításán látható.

*

A folyton kezdeményező Szerelmey ötlete volt a szabadságharc csataterképeinek kiadása is. Egyetlen, névvel jelzett térképe az Életképek 1848. augusztus 27-i számának mellékletként jelent meg. A magyar és a rác táborokat jelmagyarázat szerint ábrázoló, jó alaprajzú, színezetlen könyvnyomtatvány. Hátoldalán „Szt. Tamási tábor térképe” látható. A lapot Pesten, Landerer és Heckenast-nál nyomták.

A térképről számos másolat készült, többnyire átrajzolásokkal. Az eredeti lap a Magyar Tudományos Akadémia könyvtárában, és egy színezett példánya a Hadtörténelmi Térképtárban megtalálható.

ALBUMOK

Szerelmey Miklós pesti munkásságának első komolyabb és jelentősebb állomását a 40-es évek végén a Visegrádról, a magyar régmúlt emlékeiről és a Balatonról kiadott albumai jelentették. E munkák a hazai táj és



9. Magyar hazánk dicső napja

történelem romantikus szeretetéről vallanak, de egyben jelzik Szerelmey aktív részvételét saját korának európai méretű nemzeti törekvésében, fellángolásában is.

A külföldön megjelent, közkezdelt tájképalbumok Magyarországon nem voltak ismeretlenek. Mintájukra a 40-es években néhány magyar kiadvány is napvilágot látott, tartalmazva az ország festői vidékeit. A kezdeményező lépést 1842-ben egy idegen, a bécsi Johann Nepomuk Geiger udvari csataképfestő és illusztrátor tette meg, „Magyar- és Erdélyország története rajzolatokban” című munkájával,[35] melyhez egy történettudós kísérő szövegét csatolta magyar és német nyelven. Ezt 1843-ban Szathmáry-Papp Károlynak „Erdély képekben” című albuma követte, a francia Raffet „Voyage en Russie” munkájának hatására, 1846-ban pedig Vahot Imre „Magyar föld és népe” című műve jelent meg.

A sokat utazott, tájékozott Szerelmey valószínűleg ismerte ezeket, valamint kora legnépszerűbb külföldi litográfiai kiadványait, a „Voyages Pittoresques et Romantiques dans l’Ancienne France”, illetve a „Britannia delineata” című kiadványokat. Mindegyik érdekes keverékét nyújtotta a középkor iránti rajongásnak és az építészeti emlékek szinte tudományos jellegű megfigyelésének.

Szerelmeyt ezzel szemben a múlt csak a haladás előmozdítása szempontjából érdekelte, kiadványainak litográfiai pedig nem állíthatók párhuzamba e külföldi lapok kitűnő művészi munkáival.

A magyarországi törekvésekről a Pesti Divatlap 1847. május 9-i száma tudósít. Bevezetésében először felhívja a figyelmet az ország lakosaihoz intézett akadémiai felszólításra, mely célul tűzte ki a régi magyar emlékek megmentését a pusztulástól, majd így folytatja: „És miután előre látható, hogy néhány lelkesebb buzgalmának daczára is még számtalan műmaradvány leendő áldozata a durva pajzánságnak vagy hanyagságnak: mi egyebet nem tehetünk, hogy azokat legalább némileg megmentsük a végképeni enyészettől, minthogy eddig fennmaradt emlékeinket hű rajzok s leírásokban adjuk át az utókornak, nehogy ez minket hasonló vandalsággal vádolhasson,

miként mi vagyunk azt tenni kénytelenek elődeinkkel. Rajzoljunk s rajzoltassuk tehát és írjuk le fennmaradt emlékeinket szorgalmasan!”[36]

Visegrád Albuma

E célkitűzéseknek a megvalósulását látta az említett, s a datálásban is segítséget nyújtó cikk a Häufler József által irt és tervezett, 1847. május elejére elkészült Visegrád Albumában.

Ígéyesen nyomtatott, kalligrafikus díszítésű címlapjai és Visegrád várának alaprajza után 16–16 oldalon keresztül pontos, komoly érdeklődéssel tanúskodó, magyar és német nyelvű ismertetés foglalja össze a város történetét.

Ennek illusztrálását kilenc sárga alapnyomású, korabeli kifejezéssel élve „csinos könyomat”[37] szolgáltatta. Valamennyi tájkép. Az első kettő, régi metszetek felhasználásával készült lap a 15. és a 16. századi vár képzett rekonstrukcióját ábrázolja. A többi a fellegrvár, a Salamon-torony és a környék látképét mutatja be.

A litográfiai készítőjeként, illetve az album kiadójaként a címlapon Szerelmey Miklós pesti költészeti intézete van feltüntetve. Ezt figyelmen kívül hagyva az összes tájkép a műhely tulajdonosának saját kezű munkájaként került a köztudatba, egy kalap alá véve — gyakran még szignált művek esetében is — a segédek és a tulajdonos munkáit.

Napjainkban készült tanulmányok nagy részénél ez a félreértés szintén fellelhető. Pest megye műemlékeinek topográfiájában[38] például Szerelmeynek tulajdonítják a Visegrádi Albumban megjelent Koronaterem című litográfiát, holott a kép egyrészt Pracher névvel jelzett a jobb alsó sarokban, másrészt a topográfia egy másik fejezetében[39] Rózsa György tisztázza, hogy az album kőrajzai Szerelmey egyik segédjének, Franz Prachernek művészileg gyenge munkái.[40]

Franz Pracher (1825–1885), magyar vonatkozású lapjai alapján 1845 és 1848 között — elsősorban magyar tájak és középkori építészeti emlékek iránt érdeklődve — dolgozott Magyarországon, Szerelmey intézetében. Technikailag jól felkészült mesterember volt, de önálló kompozíciók nemigen kerültek ki keze alól. Többnyire mások munkáit sokszorosította, majd saját nevével szignálta azokat.

A Visegrádi Albumban szereplő kilenc kőrajz közül az első hét Pracher névvel jelzett. Művészi kvalitásukat tekintve szerény, de a valóságot pontosan rögzítő munkák. A két utolsó, szignálatlan kép feltételezhetően szintén Pracher munkája.

Az utókornak a képekre vonatkozó tárgyilagos értékelésével szemben a kortársak ítéletét befolyásolta, az esztétikai hibák hézagait pedig pótolta az a hazafias érzés, mellyel e műveket nézték.

Ma, fogyatékoságai ellenére az album fontos dokumentuma a magyar nemzet öntudatra ébredésének, a hazai táj és történelem felfedezésének, tiszteletének.

Häufler és Szerelmey tervén 12 kiadandó füzet szerepelt, valamennyi magyar történeti emlékeket akart megörökíteni. A Visegrád Albuma ennek a nagy vállalkozásnak mutatványszámként csak a kezdetét jelentette.[41]

Az eredeti tervtől eltérően több füzet nem készült, valószínűleg anyagi okok miatt. Ezzel egyébként Szerelmey munkájának többségénél számolhatunk.

Az Album 1986-ban az Állami Könyvtérjesztő Vállalat reprint sorozatában, Rózsa György utószavával megjelent.

Magyar Hajdan és Jelen

1847. április végétől, még Visegrád Albumának megjelenése előtt Szerelmey egy összetettebb, ezúttal saját kezdeményezésű munkába fogott. Magyar Hajdan és Jelen című albumával történelmi nevezetességek, történeti személyiségek, társadalmi és néprajzi jellegzetességek, valamint természeti jelenségek széles körben való megismertetésére törekedett.



10. Jászok és kunok főkapitánya

A vállalkozás célját programjában ismertette, mely szerint: „... a szeretett szülőföld ismerése minden honpolgárnak kötelessége, minden hazafinak sürgetős, mélyen érzett szüksége... Az e tekintetben régen érzett hiányon akar a jelen munka segíteni...” [42]

E célkitűzésének megvalósításaként az album 1847 májusától „magyarázó szövegből” és műmellékletekből álló füzetek formájában került a nyilvánosság elé, példányonként 50 krajcárért.

Irodalmi részét a kor legjelesebb tudósai, írói készítették, mint például Döbrentey Gábor, Horváth Mihály, Henszlmann Imre, Toldy Ferenc. A Visegrád Albumához hasonlóan magyar és német nyelven íródott. Nyomását Beimel vállalta.

A szövegrészeket szemléltetés céljából Szerelmey intézetében készült litografált mellékletek egészítették ki. [43] Az eddigi kutatási eredmények alapján ezek — egy biztos kivétellel — szintén nem vizsgálhatók Szerelmey műveiként. Ezzel kapcsolatban ismét számos megtevesztő adat maradt fenn. A Honderü egyik cikkének tudósítása szerint például valamennyi lapot Szerelmey készíttette. [44] Ennek téves volta már igazolódott, a tájképeket más munkák felhasználásával a már említett Franz Pracher, [45] a néprajzi jellegű lapokat pedig egy Kraus nevű, német származású segéd készítette.

Az albumnak csak egyetlen, a „Jászok és Kunok Főkapitánya” című litográfiáján található meg Szerelmey szignatúrája (10. kép). Elsírtett, rajzhibákkal teli munka, Szentiványi szerint az album többi rajzához hasonlóan nem önálló lap, egy osztrák mintának átdolgozott másolata. [46]

Szerelmey albumainak kiadása során elsősorban szervezői, irányítói szerepet töltött be. Nagy érdeme azonban, hogy Magyarországon elsőként egy új technikát honosított meg, kromolitográfiák, vagyis színes könyvmatok alkalmazásával. Eddig, a pesti Landerer nyomdából kikerült színes nyomtatványok (congreve, iris, quilloch) 1833-tól csak ipari célokat (címkék, színlapok) szolgáltak, művészi lapok színezése a 19. század közepéig kézi festéssel történt Magyarországon. Szerelmey az

új technikát egyéb módszerek alkalmazása mellett először Magyar Hajdan és Jelen albumának lapjain próbálta ki, mintegy összegzését, mintakönyvét nyújtva a különböző litográfiai eljárásoknak. [47]

Könyvnyomdájának jó felkészültsége ellenére megmutatkoztak a kezdeti lépés nehézségei. Az első kromolitográfiák (pl.: A magyarok bevándorlása Árpád alatt) minőségét nagymértékben lerontotta a szegényes, nyers színezés és a színek elhibázott egymásra nyomása. Ez jellemzi színes, nem túl izléses, de ünnepélyességre törekvő címlapját is.

E tematikailag és technikailag heterogén, nagy igyekezettel készült munka nem váltotta be a hozzá fűzött anyagi reményeket. Őt füzet megjelenése után megszünt, pedig népszerű témáját és gondos kivitelezését tekintve imponálhatott a maga korában. [48]

Balaton Albuma

Szerelmey Miklós nevéhez fűződik a Balatonról szóló első önálló, magyar nyelvű képeskönyv összeállítása Balaton Albuma, Emlék Füred s környékéről címmel.

A Balaton-környék, különösen Füred szépségeit, gyógyvizét a múlt század elején kezdték igazán felfedezni, így rövidesen egy európai szintű üdülőélet kezdett itt kialakulni, először külföldi turisták, majd a 40-es évektől a hazai, jobbmódú közönség révén. Mindezt 1847-ben nagymértékben fellendítette Széchenyi István támogatásával az első, Kisfaludyról elnevezett balatoni gőzös felavatása.

Szerelmey a Balatonról készült kezdeményező munkáját — a többihez hasonlóan — igényes kivitelezésben készítette el. Az 1848-as, Németújvári gr. Batthyány Imre, Zala megye főispánjának ajánlott, első kiadás címlapján az aranyszínű litografált betűket piros fametszeti díszes ornamentika foglalja keretbe. Az utána következő szövegrészt — eddigi albumaival ellentétben — Szerelmey írta. A bevezető után Kisfaludy Sándor és Garay János mottókkal ellátott hét fejezetben, összesen 28 oldal terjedelemben fűz magyarázatot a 11 fekvő formátumú, litografált illusztrációhoz, mely a Balaton térképét, panorámáját, valamint tíz, sárgával alányomott tájképet tartalmaz a környék helységeiről. A képek alatt magyar és német nyelvű aláírás, illetve a nyomda („Szerelmey Miklós Intézetéből Pesten”) megnevezése olvasható. Az album célját Szerelmey így foglalta össze bevezetésében:

„Az itt közölt képeknek és az azokat kísérő szövegnek az levén célja, hogy (a „szép vidék” megismerésében) az utast segítse, s utóbb a látott szépségeket képből és élő szóval emlékeztetésben röviden felfrissítse...” [49]

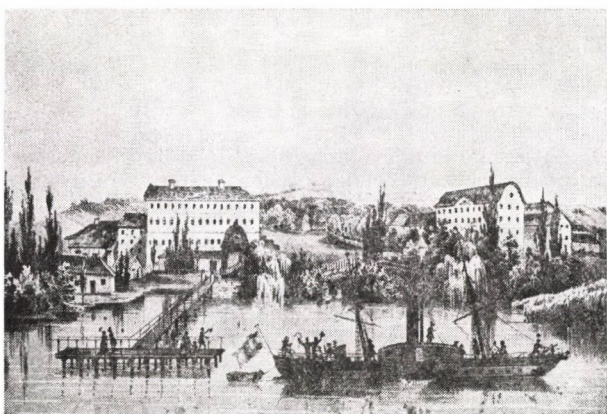
Az album tehát műfaját tekintve egy népszerűsítő útikalauz. Ennek ellenére — valószínűleg a vállalkozás újszerűsége miatt — nem egységes stílusú. Az útleírásokon, útikalauzon kívül tartalmaz elbeszélő, sőt, tudományos részeket is, elemezve a Balaton földrajzi, történelmi, botanikai stb. jellegzetességeit. Mindezt naplószerűen még személyes élményeivel, gondolataival is kiegészítette az író. Ez az alaposság arra vall, hogy Szerelmey nagy gondot fordított az album kiadására. A szövegből ítélve pedig magas fokú, természettudományi ismeretekkel rendelkezett.

Könyve a sikerre való tekintettel 1851-ben változatlan formában, az elavult részeket is tartalmazva újból megjelent. Szerelmey ekkor külföldön tartózkodott, így a képek nyomatai már nem az ő intézetében készültek (Nyomdászöveg szerint: „Druck v. Engel & Mandello in Pest”).

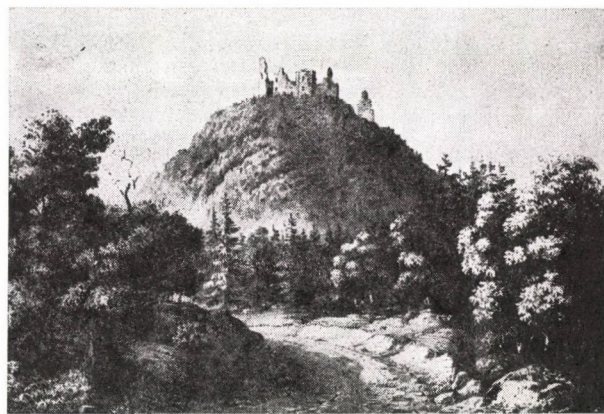
A harmadik, német nyelvű kiadásra 1855-ben került sor. Ennek szövegét Bécsben nyomták (Druck von Red und Pierer in Wien). Képei kopottak, sérültek, néhány helyen a „Druck v. Engel & Mandello in Pest” felírat teljesen láthatatlan.

A második kiadásán Szerelmey neve még szerepel, a harmadik, német kiadás már csak utal rá, „magyar eredeti munka” által.

A litográfiaikat illetően egészen az 1960-as évekig okozott félreértést a mű címlapja, mely szerint azokat Szerelmey rajzolta természet után. Négy képen azonban ismét Pracher neve tűnik fel. Nem feltételezhető az sem,



11. Füred a Balaton részéről (!)



12. Franz Pracher: Rezi

hogy esetleg a Szerelmey által készített skicceket segédje tökéletesítette, mert Rózsa György három kép kapcsán (Tihany, Tátika, Sümeg) rámutatott Pracher előképére, Petrich András hadmérnök, festő és rajzoló személyében. [50]

Kétségbe vonható viszont Rózsa Györgynek az az állítása, mely szerint valamennyi munka Pracher oeuvre-jébe sorolható. [51] A tíz tájkép stílusbeli és kvalitásbeli különbségei ezt megcáfolják. E különbségeket figyelembe véve a következő csoportok állíthatók fel:

1. Füred a Balaton részéről (11. kép)

Füred. Kilátás a Fürdőházból

Az első kép a füredi fürdőtelepet ábrázolja a legnevezetesebb épületek (Horváth-ház, Tallián-ház, Posta-ház, Ó- és Újfürdőház) felsorakoztatásával, a jellegzetes, 1847-ben épült T alakú kikötőhíddal, s az éppen induló Kisfaludy-gőzössel.

A második kép az Ófürdőházból való kilátást mutatja be, a Nagyvendéglő, a 12 oszlopos kútház, valamint a tavi fürdőház épületével.

A Kisfaludy-gőzös, bár kisebb hangsúllyal, mint az előző képen, ismét látható. Furcsa, hogy mindegyik kép két árboccal ábrázolja, ugyanis csak egy, keresztfával rögzített árbocot hordott. A másodikát csak kivételes alkalmakkor szerelték fel, például a császár érkezésekor birodalmi zászlók elhelyezésére.

Mindkettő naív pontossággal, kissé nyers, szinte dokumentációszerű előadásmóddal megrajzolt kép. Kompozíciójuk esetleges, lényeges kiemelés nincs. Minden motívum, monotonná téve a képeket, egyenlő hangsúlyt kap. Ezt fokozza a fehérből a feketébe való átmenet lehetőségeinek kihasználatlansága, hangsúlytalan alkalmazása. Horizontvonaluk nagy teret hagyva az égboltnak közepén, illetve valamivel ez alatt helyezkedik el. A perspektivikus megoldások, különösen az egyes épületek kapcsolásánál, nem tökéletesek.

Szerelmey intézetéből kikerült két kép azonos kéz munkája, de Pracherre jellemző stílusjegyeket (ld.: 2. pont) nem tartalmaz. A kompozíció egyhangúsága, az apró motívumok különösebb hangsúly nélküli felsorakoztatása, a mértanias jelleg, ha e képek esetében fokozottabb is, de analóg Brassó látképével.

Az elrajzolások szintén Szerelmeyre vallanak, s kora technikai vívmányai iránt érdeklődő egyéniségére utal a gőzös előtérbe állítása.

2. Tátika, Rezi (12. kép), Szigliget, Sümeg, Csobánc.

Az album legjobban sikerült, tematikailag megegyező, azonos kompozíciós elv szerint készült képei. Tengelyükben, magasan a horizontvonal fölé helyezve dombtetőre épített várak romjai láthatók. Ezt az elrendezést az előtér árnyékos részeinek és a háttér világos tónusú romjainak kontrasztja hangsúlyozza. Grafikai kivitelezésük hasonló. Az árnyékolás egyik jellegzetes megoldása a világos háttérű lombkoronák sűrű, szaggatott, rövid vonalkázással való jelölése. A nagy formák körvonalainak lágy, ívelt

vonalvezetése derűs hangulatot sugároz és könnyed rajzstílusról tanúskodik.

A Petrich András munkáiról másolt Tátika és Sümeg kivételével mindegyik képnek (Szigliget, Csobánc, Rezi) facsoportok, bokrok keretezik az előtérét, meghatározva a fő motívumra való rálátást, nagy szerepet juttatva a perspektívának.

Mindhárom képet kiegészíti egy jellegzetes, kalapos, két esetben (Szigliget, Csobánc) botra támaszkodó vándor staffázsfigurája.

Az öt lap közül négy (Tátika, Rezi, Sümeg, Csobánc) Franz Pracher nevével jelzett. Stíluskritikailag azonban az ötödik, Szigliget című munka is e csoportba tartozik.

Pracher ügyes, jó mesteremberre valló munkáinak könnyed vonalvezetése, kompozícióinak kiemelésre való törekvése, a perspektíva törvényeinek helyes alkalmazása, az árnyékolás gazdagsága eltér az első két, füredi tájat ábrázoló kép nyers, száraz vonalvezetésétől, kompozíciós és árnyékolásbeli egyhangúságától, aprólékosságától, rajzi hibáitól.

3. Tihany

Az öböl és Badacsony keleti része

Az öböl és Badacsony nyugati része

Kvalitásukat tekintve az album legrosszabb rajjai. A táj hangulatát nem érzékeltető, sematikus, az egyes formákat sokszor csak kidolgozatlanul jelző képek. Ez különösen Tihanyra vonatkozik. A jobb oldalon látható, ún. Belső-tónak például egyáltalán nincs tó jellege. Az előtér közepén azonban ismét feltűnik a már ismert, jellegzetes vándorfigura. A kép valószínűleg Prachernek gyengébb munkái közül való.

A másik kettő, azonos kéztől származó munkára vázlatos kidolgozás, a szárazföld és a tó szervezetlen, durva vonallal jelzett kapcsolása jellemző. Stílusukat tekintve eltérnek ugyan az album Pracher-képeitől, de összehasonlítva a „Magyar Hajdan és Jelen” néhány Pracher névvel szignált rajzával, azonoság mutatható ki. [52] Az öböl és Badacsony nyugati része című litográfiát a Kisfaludy-gőzössel talán Szerelmey egészítette ki.

A tájképek előtt szerepel a Balaton színezetlen nyomatú panorámaképe és térképe. Az 1848-as eredeti kiadványban mindkettőt egy lapra nyomták (felül a panorámakép, alatta a térkép), míg a második és harmadik kiadásnál ezek külön lapra kerültek. Ezért fordul elő, hogy e későbbi kiadásoknál 12 db mellékletet említenek.

Hrenkó Pál Szerelmey térképében fedezte fel a Balaton első kiránduló-, illetve turistatérképét. A lezáratlan szélű térkép tájolása megfelel a Balaton fekvő aljának, az égtájakat négyágú ábra jelzi. Aránymértéke 1000—9000 számozású, felirata pedig „2 Mérföldnyi Mérték”. Méretaránya kb. 1:220 000, az arányértékből számítható értéknél kisebb.

Az ábrázolás korabeli jelkulcsának megfelelően, szakszerűen készült rajz, melynek pontosságával szemben a panorámaképen hibák, hiányosságok fedezhetők fel. [53]

Hrenkó Szerelmey térképéhez hasonlót nem talált a kortárs térképkészítők és vízimérnökök munkái között. Kutatásai alapján a párhuzamot Krieger Sámuel 1766. évi eredeti felmérésű kéziratos térképében találta meg. E térkép alapján szerkeszthette meg Szerelmey a Balaton első, részletes nyomtatott térképét. A munka jellege miatt valószínű, hogy az előmunkálatok 1848-nál korábbi időre nyúlnak vissza.

Röviddel ezután készült térképek a Szerelmey-féle térkép átrajzolását vagy áttervezett másolatát mutatják. Szerelmeynek kartográfiai szempontból e korszakalkotó munkáját részletesen nem tárgyalom, mert egyrészt nem tartozik képzőművészeti tevékenysége körébe, másrészt Hrenkó Pál említett munkája alapos elemzést nyújt a térképről.

Az album 1983-ban az Állami Könyvtérjesztő Vállalat Reprint sorozatában ismét megjelent.[54] Az 1930-as évek tudományos antikvárusai által könyvaukciókon eladott Szerelmey-féle albumok révén azonban esetleg a mai napig található magántulajdonban egy-egy eredeti példány.

Befejezésül meg kell még említeni a Császár Ferenc által magyarázó szöveggel kísért Vágvölgyi hét tájkép című albumot. Képeit Pracher 1845-ben Szerelmey (ekkor még Szerelmei) intézetében litografálta. Szövegrésze csak 1855-ben készült el, így a megjelenés ideje eltolódott egy évtizeddel.

CHARIVARI

18. századba visszanyúló angliai előzmények után a múlt század polgári társadalmának egyik tipikus terméként jelent meg és terjedt el az élc lap, elsősorban két francia minta, a Caricatur (1830) és a Charivari (1832) hatására. Mellettük az 1841-ben alapított londoni Punchot, illetve az 1844-től megjelenő müncheni Fliegende Blättert kell kiemelni, melyek — az említett francia lapokkal együtt — meghatározó szerepet játszottak a csak szórnyatos előzményekkel rendelkező magyar élc lap és karikatúraművészet fejlődésében.

Nálunk maga a „karikatúra” szó is viszonylag későn, a 19. század elején vált elterjedt fogalom. Irodalmunkban a humor, az élc hosszú ideig kizárólag járulékos elemként fordult elő, többnyire szépirodalmi lapok tárcarovataiban. E téren kezdetleges szárnypróbálgatásoknak tekinthetők az 1803-ban a német Eipeldauer's Briefe mintájára Hartleben Adolf által kiadott Tudós palóc krónikaszerű, durva levelei. A karikatúrarajznak szintén nem voltak nagy hagyományai Magyarországon, a gyér termésből a kuruc háborúk és az 1790—91-es országgyűlés idején készült gúnyképek említésre méltók. Ez utóbbtól kezdve lassanként kezdtek elszaporodni az országgyűlési karikatúrák, az ún. pasquillusok. A politikai karikatúra elterjedésének feltételeit végül az 1840-es évek feszült légköre teremtette meg, és csak a forradalom győzelme után megvalósult sajtószabadság tette lehetővé, hogy ennek az aktuálisá vált műfajnak önálló fóruma is legyen.[55]

A francia mintára létrehozott első magyar nyelvű élc lap, a Charivari, Dongó alcímmel Lauka Gusztáv és Szerelmey Miklós szerkesztésében, illetve kiadásában jelent meg 1848-ban. Lauka és Szerelmey már korábban is próbálkozott élc lap kiadásával, kísérleteik azonban a cenzúra miatt kudarcba fulladtak.

A megvalósult Charivari mutatványszáma június 15-én, további 25 száma július 1-től szeptember 21-ig jelent meg hetenként kétszer, négy nagy újságoldalon. Augusztus 5-től azonban már Lukács László kiadásában látott napvilágot.

A lap írógárdáját Lauka, a közismert költő és humorista baráti köréből toborozta. Köztük találhatók Tompa Mihály, Vajda János, Lisznyai Kálmán, valamint a népszerű anekdotáiról, Bernát Gáspár és a későbbi drámaíró, Dobsa Lajos. Név nélkül megjelent írásaik többféle műfajt öleltek fel. Versek, elbeszélések, kül- és belpolitikai hírek, vezércikkek, tréfás hírmagyarázatok keveredtek egymással, az élc lap jellegét tekintve sokszor ide nem illően.

Ezt az újság úttörő jellege és differenciálatlan olvasóközönsége magyarázza.

A szövegrészt Szerelmey egész oldalas karikatúrái egészítették ki a harmadik oldalon.

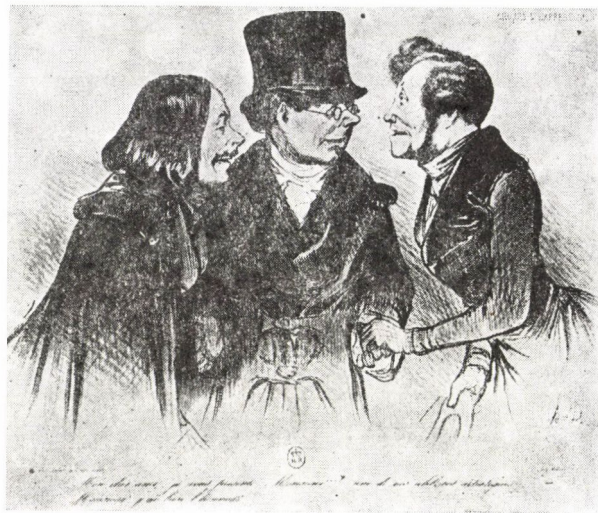
A cikkek és a gúnyrajzok, hatásos fegyverként a reakció és a táblabíró világ ellen, egységes és következetes álláspontot képviseltek a forradalom liberális és demokratikus eszméi mellett. A címadó francia „charivari”, vagyis „macskazene” szó csúfolódó utcai demonstrációra utalva a radikális fiatalság harci módszerét jelzi.

Szerelmeynek korábbi önálló karikatúráiról nem tudunk, valószínűleg csak a Charivari számára készített társadalmi és politikai torzképeket. Ez utóbbiak a feudális társadalmi rend és az idegen elnyomó hatalom ellen irányultak, de kifigurázták a nemzeti mozgolódások felbujtóit, az országgyűlési pártharcokat, a Jellasics elleni hadviselést, a pecsovicsokat és a Batthyány-kormány tagjait egyaránt.

Az aktuális társadalmi-politikai kérdések felvetése mellett Szerelmey néhány lapján megpróbálkozott egyfajta nemesi típus jellegzetesen magyar vonásainak megfogalmazásával is, de a nemzeti sajátosságokat igazán tükröző élc nek, karikatúrának magyaros útra térésével még várni kellett. Szerelmey, aki e téren csak az első lépéseket tette meg, nemigen támaszkodhatott hazai előképre, bár a gúnyképek ekkor már széles körben kezdtek elterjedni a magyar fővárosban. Készítői (Grimm Vince, Andrassy



13. „Minister barátom van szerencsém bemutatni...”



14. Daumier: „Kedvesem, bemutatom Önnek...”

Manó . . .) azonban ugyanúgy példakép nélkül álltak, így próbálkozásaik nem adtak annak a Szerelmeynek segítséget, ötletet, aki az 1830-as években Párizsban megismerkedhetett a kor legjelesebb litográfusainak és karikaturistáinak munkáival (Decamps, Gavarni, Grandville, Traviès). Legnagyobb hatást — mind művészi szempontból, mind politikai beállítottságot tekintve — a műfaj legkiemelkedőbb, haladó gondolkodású francia mestere, Honoré Daumier tette rá.

Daumier állandó munkatársa volt a Charles Philipon által alapított Caricature című lapnak, majd a Charivari-nak. Ez utóbbi lapnak Szerelmey előfizetője volt, de a lap Magyarországra való behozatalát egy 1846-os cenzori rendelet megtiltotta.[56] így az előfizetésre csak a márciusi forradalom után nyílt újabb lehetősége.

Szerelmey érdeme azonban, hogy kizárólag magyar viszonyok bemutatására is alkalmasnak tartott Daumier-karikatúrákat választott ki átvételre. A helyes szelektálást a francia figurák magyar típusú való átalakítása és az önálló mondanivaló kialakítása követte. Mindez mutatja, hogy jó megfigyelő- és utánzó-készséggel törekedett Daumier típusformáló módszerének és jellemzőerejének megközelítésére. Kevésbé sikerült neki a francia mester eleven, könnyed rajzstílusának elsajátítása. Nem tudta kihasználni az erőteljes hatások és festői finomságok kialakításában nagy szerepet játszó fekete-fehér átmenetnek gazdag skáláját sem. Szerelmey e karikatúráiban nem mutatkozott meg önálló művészi tehetség, szolgál másolással azonban nem vádolható. A két mester összehasonlítását az egyértelműen kimutatható hatások indokolják, de Daumier művészi elhivatottságához, színvonalas munkáihoz nem mérhető Szerelmey munkássága.

Daumier közvetlen hatását három karikatúrája bizonyítja.

Szerelmey típusformáló ereje a Charivari 4. számában megjelent („Minister barátom van szerencsém bemutatni . . .”), Daumier „Croquis d' expression” sorozatának a „Mon cher, je vous présente monsieur” című 1838-ban készült képeinek módosított, tükröképes másolatán (13. kép) mutatkozik meg leginkább.[57] Az arcvonásokat ugyan átvette a francia lapról, de néhány külsőséges elem, mint például a ruházat, a kalap, a bajusz, a hajviselet megváltoztatásával magyar nemesi alakokká formálta át a tipikus francia polgári figurákat (14. kép). A középső alakon Klauzál Gábor vonásai ismerhetők fel.

Daumier rajzstílus a tükröződik vissza a ruházat vázlatos rajzában, a plaszticitást hangsúlyozó keresztvonalkázásban és a háttér jelzésében. A francia mesterrel ellentétben viszont az erős kontúrvonalak és az árnyalatlanság Szerelmey rajzát keményné, darabossá teszik.

Ez a típusformálás és grafikai megoldás jellemzi a „Rendíthetetlen áll, bámul, gondolkodik” feliratú, lopási jelenetet ábrázoló lapot is, amely a pesti tolongásban ügyefogyott és eseten viselkedésű vidéki nemesi figurázza ki, Daumier polgárával párhuzamosan.[58]

Kevésbé sikerült magyaros vonásokkal felruházni Szerelmeynek a „Les beaux jours de la vie” című sorozatból átvett rajz tükröképes másolatán bemutatott pópát és parasztot. A két beszélgető figura arckifejezése és tartása egyáltalán, öltözte pedig alig módosult. A hangsúly a szövegrészen van, mely az aktuális politikai eseményekre utalva pellengérez ki a papság szerepét a nemzeti mozgalmak szításában.[59]

Az egyértelmű analógiákon túl a magyar karikaturistának néhány, elsősorban a „régirendszer” híveit, a konzervatív nemeseiket gúnyoló munkája a francia mesternek csak közvetett hatásáról tanúskodik.[60] Ezeket a karikatúrákon Szerelmey egy-egy motívumot, ötletet átvész ugyan Daumier-től, de gyakran teljesen megváltoztatja képeinek kompozícióját, a figurák típusait, illetve a kép mondanivalóját.

Az újság fejlécének kidolgozásában leginkább tartalmi párhuzam mutatható ki. A pózoló alakokból, főleg ördögfigurákból kialakított cím betűi felett elhelyezkedő kép, bár alapos változtatással, de a francia Charivari és a Caricature című lap fejlécének egyes motívumait keveri. A középen álló figura a leleplezés, az emberi gyarlóságokkal való szembeállítás jelképeül tükröt tart egy megrökö-

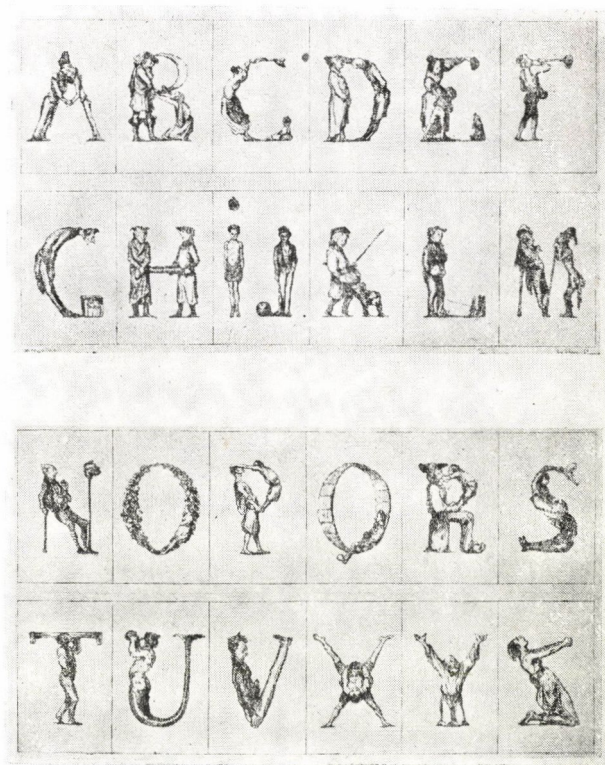
nyódott férfi felé (15. kép). Az eseményre nagy zenebonával, „macskazenével” hívják fel az utcai közönség figyelmét. A betűket érdemes összevetni Daumier-nak az „Alphabet en deux Feuilles” lapjával (16. kép).[61]

Két Daumier-karikatúra nyújtott ötletet Szerelmeynek a Charivari 5. számában megjelent munkájához (17. kép). A háziúr, a nyugodtan, magabiztosan álló barátjának egy csekket tölt ki, miközben lekezelően elutasítja a neki már korábban pénzkölcsönt adó, s most azt követelő személyt. A témát hasonló szereposztással Daumier szintén feldolgozta egy éttermi jelenet kapcsán (18. kép). [62] Szerelmey az ötletet innen vette, míg szereplőinek interieur-háttérét a Vulgarités című sorozat egyik lapjáról (19. kép).[63]

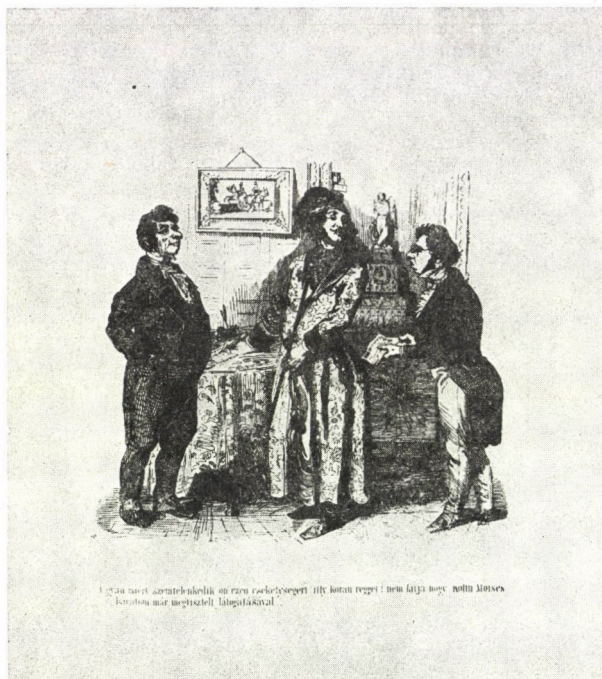
Érdemes bővebben foglalkozni a „Csak gondolkozzunk most azon . . .” feliratú karikatúrával, mely a „Marczius Tizenötödike” elnevezésű baloldali lap megalapításáról és szellemi irányítóiról nyújt kritikát (20. kép). A képen



15. A Charivari fejléce



16. Daumier: Abécé



17. „Ugyan miért szemtelenkedik ön . . .”

balról jobbra az ásitó Vahot Imre, a gnómszerű Petrichevich-Horváth Lázár, az orrát túró Jókai, a térdelő Pálffy Albert és a széken himbálódzó Petőfi látható.

A rajz megszületésének egyik oka talán az lehetett, hogy Lauka nem szimpatizált a Honderű szerkesztőjének, Petrichevichnek finomkodó szalonírásaival és neoromanticizmusával.

A kép Daumier híres-hírhedt figuráinak ismeretét bizonyítja, és ismét több helyről kölcsönvett motívumokat sorakoztat fel. A széken himbálódzó figura Daumier „Robert Macaire” sorozatából származik, de Szerelmey — a mondanivaló megváltoztatásával csak a mozdulatot vette át. Petrichevich személyére alkalmazta a francia mester révén népszerűvé vált, és a korabeli karikatúraművészetben elterjedt nagyfejű, csenevész testű alakot, az ún. Mayeux-típust.

Szerelmey egyik legjobb, s valóban karikatúrájának minősülő, önironikus baloldali lapja a Forradalmi kop-



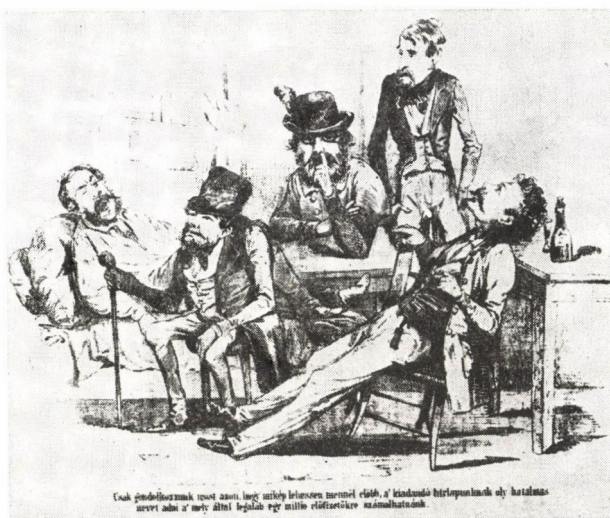
18. Daumier: Robert Macaire az étteremben

pantó (21. kép). A képviselőházi küzdelmet teszi gúny tárgyává, amint a forradalmat megszemélyesítő Perczel Mór koppantóval elhallgattatja a maradiságot képviselő, s mégis terebélyesedő ellenfelet, a békepartot. A karikatúra kritériumainak megfelelően tömör, lényegre törő rajz, lendületes, kifejező mozdulatokkal, jó jellemrajzzal.

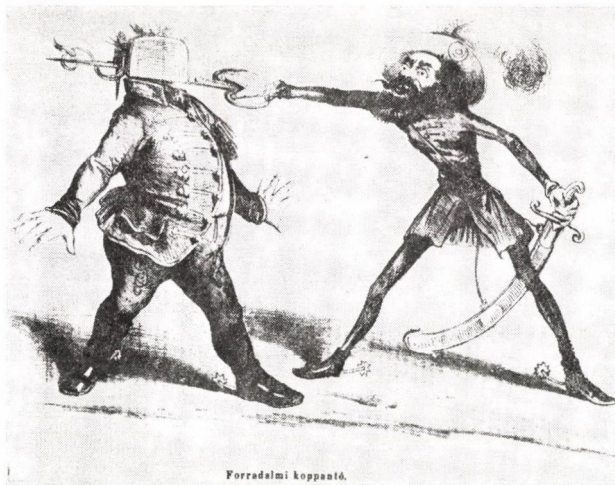
Tartalmi és formai párhuzamát Gerszi Teréz Daumier „Une gloire éteint l' autre” című munkájában látja.[64] Itt Victor Hugo hasonló módon hallgattatja el Montalambert. Ezt a munkát azonban a Daumier-karikatúrákat 11 kötetben tárgyaló Loys Delteil, kérdőjellel ugyan, de



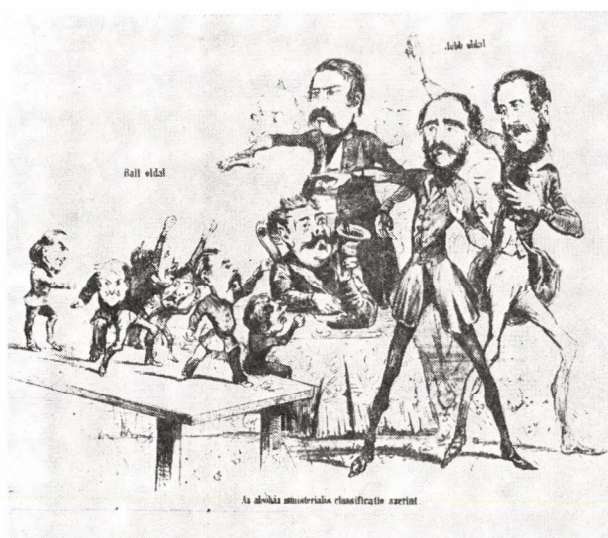
19. Daumier: „Ön az, vagy az Ön testvére, aki . . .”



20. „Csak gondolkozzunk most azon . . .”



21. Forradalmi koppantó



22. „Az alsóház ministerialis classificatio szerint”

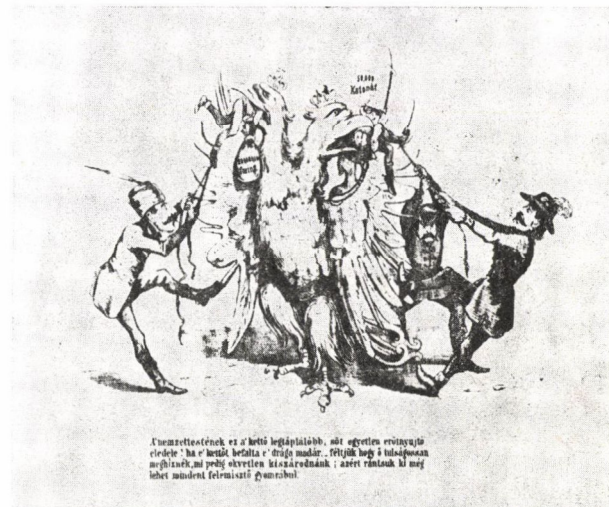


23. A Batthyány-kormány és az ellenforradalom

1849-re datálja.[65] Ha hitelt adhatunk ennek az adatnak, akkor Szerelmey karikatúrája korábban készült.

E műfajban készült litográfiáinak nagy része önálló munka, Daumier hatása legfeljebb rajzstílusukban nyilvánul meg. Közülük kiemelkedik „Az alsóház ministerialis classificatio szerint” című, a kormány és a baloldali képviselőházi vitáját bemutató baloldali gúnyrajza (22. kép).[66]

A nézeteltérés oka az volt, hogy 1848. július 20-án és 22-én az első magyar minisztérium tagjai a kisebbségben levő baloldali ellenzék tiltakozása ellenére megszavaztatták az olasz szabadságharcosok ellen küldendő magyar katonák megajánlását. Az ellenzék jogos tiltakozását a miniszterek hatalmi pozíciójuk által elnyomták. Ezt Szerelmey a szereplők nagyságával jelezte. A jobboldali figurái a kor divatos karikatúra-ábrázolásaihoz hasonlóan vékony, megnyújtott alakok, viszonylag



24. „A’ nemzettestének az a’ kettő legféltalóbb... eledele”



25. Gúnyrajz a pánszláv törekvésekről

nagy, de nem különösebben torzított fejekkel. A lendületes mozdulatok sikeres megjelenítésével eleve népszerűtette a kompozíciót. A háttér halvány, gúnyolódva nevető, illetve kétségbeesett figurái utalnak a jobboldal e tettének politikai tévedésére.

A baloldal és a kormány nézeteltérését mutatja be az a karikatúra is, melyen az ellenzék emberei hasztalan próbálják megakadályozni, hogy pénzünket és katonáinkat a magyar kormány a Habsburgokat szimbolizáló kétfejű sasnak engedje át (23. kép). E rajzok kvalitását azonban a számos találó ötlet ellenére gyakran csökkenti az arcok karikírozásának hiánya. Egyik, a szerb felkelést az orosz hatalmi törekvésekkel magyarázó, de ugyanakkor az azzal szemben tehetetlen kormányt kifigurázó lapján a kormány tagjai teljesen portrészerűek (24. kép). [67] Ez jellemzi a Batthyány-kormányt baromfiudvar formájában megörökítő munkáját, melyen a miniszterek nem veszik észre az osztrák ellenforradalom fejük felett kétfejű sasként lebegő veszélyét (25. kép).

Fantáziagazdag ötlettel szolgál a „Szent-Tamás újabb modorbani bevételé” című lapján. A szerb felkelők leg-erősebb állásának bevételére a léghajóról való ágyúzást javasolja. Ennek utópisztikus voltában nyilvánul meg a karikatúra lényege, ugyanakkor tükrözi Szerelmey érdeklődését kora technikai vívmányai iránt. A léggömb egyik legkorábbi hazai ábrázolása.

Utolsó karikatúrája a Jellasics elleni hadviselést szórakozásnak felfogó honvédtiszteket, illetve azok toborzását figurázza ki, jellemrajzukban utalva a pecsovcikokra (26. kép).

Gerszi Teréz távoli analógiát lát e rajz és Daumier lendületes vonalvezetésű „La part du Lion” című munkája között, [68] mely nézőtábor jelenlétében egymással

kártyázó és nagy hévvel vitatkozó csoportot ábrázol, ellentétben Szerelmey merev előadásmódjával.

Mai napig vitatott, mennyiben játszott közre ez a karikatúra a Charivari megszűnésében. Talán a kormány, az udvar és a nemzet között ingadozva nem bírta el az ilyen erős bírálatot. Hivatalos magyarázatát Lauka a Pesti Hírlap hasábjain, pontokba foglalva tette közzé. [69] Hivatkozott egyéb elfoglaltságaira — Szemere ugyanis júliusban az alsóház irattári jegyzőjének nevezte ki [70] —, a bevonulásokra, a nyomdaipar túlterhelésére és a lap veszteséges kiadására.

A Charivari értékelése a közvetlen utódok részéről nem volt egyöntetű. Az elismerő szavak mellett [71] előfordult a kevés komikumra, primitív rajzokra, kezdetlegességre való hivatkozás. [72] A lap igazi elismerésére csak az 1950-es évektől került sor, néhány tanulmány, cikk vagy utalás formájában.

A Charivari karikatúráit a legjelentősebbek között kell számontartanunk. Önmagukban kifejezőek és többnyire szöveg nélkül érthetőek. Szerelmeyt típusformáló készsége és számos találó, ötletes motívuma kiemelte az átlagkarikaturisták sorából, melyeknél hiányolható a jellegzetességek rajza, munkáik karikatúra jellege pedig a helyzet fonákságából, illetve inkább a tudott, mint a látott motívumokból adódik, bő magyarázó szöveg kíséretében.

A Szerelmey és Lauka által kiadott Charivarinak legnagyobb érdeme azonban, hogy Magyarországon meghonosította ezt az új laptípust, valamint érzékennyé tette a magyar társadalmat egy eddig szinte ismeretlen, még szokatlan műfaj befogadására, előkészítve így a talajt későbbi élclapjaink számára.



26. A délvideki sereg tisztjei

„Magyarország 1848—1849 esztendőben”

Szerelmey az emigráció első éveiben a szabadságharc kiemelkedő eseményeiről és csatáiról egy 40 képből álló sorozatot tervezett. Eredeti elképzelésétől eltérően azonban csak öt kép, valamint ezeknek egy német nyelvű leírását tartalmazó reklámfüzet készült el. A kiadvány címében rajzolóként felsorolt tisztekről — Szerelmey kivételével —, illetve a sorozat kiadójaként és a szövegrészek írójaként feltüntetett Pászti Károlyról közelebbi adatok még nem kerültek elő.

A terv értelmében a füzetként megjelenő sorozat mindegyike három-három képet tartalmazott volna. A megjelenés helyét a címlap a svájci Aargauban jelöli meg, az 1851 augusztusára keltezett előszó pedig — elsősorban Németország érdeklődésére számítva — a 40 képből álló sorozat megindításáról értesít, hangsúlyozva, hogy a szemtanú vezérkari tisztek által készített vázlatokat kitűnő európai művészek fogják litografálni. Mindegyik kőrajz mellé magyar, német, francia és angol nyelvű magyarázó szöveget ígérték.

A régebbi korokat megjelenítő történelmi ábrázolásokkal szemben e rajzoknak értékét emeli, hogy a személyes élményekre támaszkodó szemtanú által irányított munkálatok révén történelmi hitelt érdemlő dokumentumai a kornak.

A szabadságharc eseményeivel foglalkozó grafikusok közül, Szerelmeyt kívül Barabás Miklós, Kovács Lajos, valamint a honvédként is szolgált Vidéky János emelkedik ki.

A Szerelmey által tervezett sorozat „Magyarország 1848—1849 esztendőben” gyűjtőcímet viseli. Az elkészült öt kép közül az első az 1849. március 5-i szolnoki ütközetnek azt a jelenetét ábrázolja, amikor Damjanich katonái — a háttérben feltűnő Szolnok elfoglalása után — Abony felé kergetik az osztrák utóvéd seregét. Az előtér dragonyosokra rontó huszárai mögött az osztrákokat visszavonulásra kényszerítő tüzéség látható. Az ütközetet a kép jobb oldalán ábrázolt Damjanich irányítja. Nagy tömegek megmozgatása ellenére lendületes, jól áttekinthető litográfia, melyet a szignatúra tanúsága szerint Szerelmey, vagy esetleg más művész vázlata alapján az elsősorban csataképfestő, német Dietz Fedor készített. Kőre a párizsi Charles Fer vitte át.

A sorozat második, legismertebb darabja Batthyány Lajos kivégzését ábrázolja. A Batthyány hősiességét, jellemét kitűnően példázó lapot Kovács Lajos őrnagy rajza után Louis Noeli litografálta Párizsban.

A „Magyar tábor”-t bemutató harmadik kép háttérben vázlatosan megjelenített csoportok jelzik a honvédtábornok, míg az előtérben a tábornok szemlélő Görgey, Damjanich és az őket kísérő tisztek plasztikusan megmintázott alakjai láthatók. Felirata szerint Szerelmey, szignatúrája alapján Dietz Fedor készítette, tehát — akár csak a „Szolnoki ütközet” esetében — Szerelmey vázlatát valószínűleg Dietz tökéletesítette. A litográfia Friedrich Rohe munkája.

A „Stureci átkelés” Kovács Lajos grafikája, melyet August Köhler rajzolt kőre. Csak régi reprodukció alapján ismert.

„A preszákai (zalatnai) vérfürdő” (1848. okt. 24.) című kép jelenete Erdélyben játszódik a szabadságharc ideje alatt, rámutatva a román felkelők és a magyar lakosság ellenséges kapcsolatára. A kép valószínűleg Szerelmey rajza után ismét Dietz Fedortól, a litográfia pedig Noel Ferdinándtól származik.

Szerelmeynek fáradságos munkájába került ennek az öt képnek az elkészítése. 1851-ből fennmaradt leveleinek és a kortársak visszaemlékezéseinek tanúsága szerint Magyarországról való emigrálás, majd rövid londoni tartózkodás után elsősorban Németország és Franciaország között ingázva terve megvalósításán dolgozott. Anyagi nehézségein túl súlyosbította helyzetét, hogy 1851 októberében Lipcsében rajzait és jegyzeteit elkobozva rohetes fogságra ítélték. [73] Tartós londoni letelepedésével csak 1852 januárjától számolhatunk.

Londonban Szerelmey ismét megpróbálkozott a sorozat kiadásával. A szorult anyagi helyzetben levő magyar emigránsok azonban nem tudták Szerelmey tervét támogatni, a magyarbarát angol politikusok pedig csak néhány ajánlólevéllel segítettek.

Az érdeklődés felkeltésére Szerelmey egy angol nyelvű propagandafüzetet akart kiadni, így a már 1851-ben elkészült német nyelvű szöveggel felkereste a Londonban lakó Marxot. Marx az ekkor a magyar szabadságharcra foglalkozó Engelst kérte meg a szöveg lefordítására. [74] Szerelmey ennek fejében mindegyiküknek felajánlott 1—1 példányt a majd kiadott műből, Magyarország térképével együtt. Erre Engelsnek szüksége is lett volna tanulmányai miatt, [75] de fordítása — korábbi feltételezésekkel ellentétben — Marx többszöri sürgetése ellenére sem készült el. [76] A tényleges fordítás Miss A. M. Birckbecktől, Mednyánszky Sándor feleségétől származik. [77] Segítségével a sorozatról szóló előzetes híradás az öt lap magyarázó szövegével angol nyelven is elkészült. A reklámfüzetet Domonic Colnaghin adta ki, ennek egy példánya az OSZK-ban megtalálható. [78]

A terv azonban, részben az érdeklődés hiánya, részben anyagi okok miatt kudarcba fulladt, a vállalkozás megvalósult része pedig Szerelmey anyagi csődjéhez vezetett. 1852 végén, a kilakoltatás szélén állva felkereste a szeptemberben Amerikából Londonba visszatért Kossuthot, aki ellátta néhány manchesteri és birminghami hívéhez írt ajánlólevéllel. Az album kiadásának tervével ekkor már végleg fel kellett hagynia. Megélhetése érdekében műkereskedésre tért át.

1856-ban megjelent egy angol nyelvű kiadványa, melynek magyar címe: „Jézus Mária Hodegedria portréja, melyet Szt. Lukács evangélista festett. Történelmi leírás, készítette N. C. Szerelmey, a műalkotás tulajdonosa, London, 1856.” Ez az az ikon, amelynek homályos eredete a 40-es évek közepén már foglalkoztatta a magyar közvéleményt. Szerelmey ezt magával vitte Londonba, nagy reményeket fűzve eredetének valószínűségéhez. Hozzájutásának módjáról részletesen beszámol a megjelent füzetében. [79]

Londoni életének és munkásságának alaposabb ismeretéhez még, többnyire az Országos Levéltárban őrzött írásainak, leveleinek további módszeres feldolgozása szükséges.

„Silicat zopissa”

Az emigrációban eltöltött éveinek legjelentősebb munkája egyik találmányával függ össze.

A Charles Barry által 1835-ben emelt londoni parlament épülete a páras, ködös idő hatására mállani kezdett. Megmentése érdekében 1855-ben pályázatot írt ki a közmunkák hivatala. Az ezen induló Szerelmey engedélyt kapott „silicat zopissa” elnevezésű szerének kipróbálására. Kőkonzerváló anyagok kutatásával már mérnökkari tiszti korában foglalkozott, elsősorban — felfigyelve az ókori épületek tartósságára — Rómában és az ókori Kelet területein. Ekkor fedezett fel egy vízzel nem elegyedő, aszfalttal kapcsolatban álló anyagot.

A benyújtott javaslatok hatékonyságának megállapítására 1861-ben bizottság ült össze, melynek tagjai Michael Faraday professzor, Roderick Murchison, az angol földrajzi társaság elnöke és Charles Barry, a parlament építésze voltak. Legjobbnak és leghatékonyabbnak Szerelmey találmányát ítélték, így megkezdhetette a parlament épületén a „zopissa tartósító eljárás”-nak nevezett kezelési módszerét. A gondatlan kivitelezés elkerülése érdekében a munkálatokat maga Szerelmey irányította. Kormányváltozás következtében azonban az egész épületre kiterjedő kezelés nem valósulhatott meg, de a szintén általa kidolgozott rozsdamentesítő, illetve korróziógátló festési eljárást alkalmazták a tetőn, s London számos más épületén (Szent Pál katedrális, Angol Bank).

1872-ben a közmunkák tanácsának nevében Mr. Ayrton az angol parlamentben bejelentette, hogy a kipróbáltak között Szerelmey eljárása bizonyult a legkételetesebbnek.

A műemlékvédelem feladataiba bekapcsolódva Szerelmey egy kisebb vállalatot alapított a szer gyártására és alkalmazására, akkor, amikor Magyarországon műemlékekről alig esett szó. Sikerén felbuzdulva tovább kísérletezett. Aszfalttal impregnált papírcsöveket (tkp. kátránylemez) akart alkalmazni csatornázásra, víz- és gázvezetékek készítésére. A kátránylemez azonban erre a célra alkalmatlan volt.

Az 1862-ben megrendezett londoni világkiállításon nagy feltűnést keltett, részben kőkonzerváló szerével, részben az ezzel gyártott más találmányaival. Elismeréssel írtak róla az angol és a német szakfolyóiratok. Magyar részről Balázs Sándor, az Ország Tükre szerkesztője járt kint Londonban, [80] aki visszatérése után folyóiratának címlapján közölte Szerelmey Marastoni József által készített portréját, és méltatta a magyar mester munkásságát. [81]

Szerelmey találmányaival egy New Yorkban élő képviselője által Amerikában is szerencsét próbált. Ez a vállalkozása eredménytelenül végződött, újabb kísérletei pedig pénzt is felemésztettek. 1875 elején, vállalatának eladása után, eddig még ismeretlen okok miatt visszatért Magyarországra. Itt, a már 72 éves Szerelmey „ajánlatot tévén, hogy saját találmányú olcsó és tartós burkolatával saját költségén ellát egy pesti utcát, próbaképpen e célra a tanács a marokkói utcát jelölte ki”. [82] Ígéretét, valószínűleg betegsége miatt nem tudta már teljesíteni, s néhány hónap múlva elhunyt. [83]

Londonban alapított vállalata, tökéletesítve az általa feltalált kőkonzerváló szert, 1876-tól „Szerelmey ston liquid N° 101” néven hozta azt forgalomba. A napjaink-

ban is létező restaurátorcég 1920-ban vette fel a „Szerelmey Limited” nevet.

*

Szerelmey Miklós életútját, és elsősorban képzőművészeti munkásságának Magyarországon fennmaradt emlékeit áttekintve, a múlt század egy figyelemre méltó, sokoldalú egyéniségével ismerkedhettünk meg. A tettért, aktivitást, szilárd politikai elkötelezettséget igénylő kor követeléseit rátermettségét különböző jellegű munkáinak sorozatával bizonyította.

Litográfiai intézetének megnyitásával és példamutatóan magas szintű technikai felszereltségével elősegítette a Magyarországon még alacsony fokú szervezeti és technikai lehetőségek kialakítását, bővítését.

A reformkor nemzeti törekvéseinek szolgálatába állított, gondos kivitelezésű, de művészi szempontból szerény munkáival hozzájárult a magyar táj, a magyar történelem, valamint kora legjelesebb szereplőinek népszerűsítéséhez. Önálló litografált lapjai az aktualitások iránti érzékét, albumai pedig a human és az egzakt tudományok terén való jártasságát, tájékozottságát tükrözték, de rávilágítottak kiváló szervezői és kiadói képességeire is. Agitativ erejű, politikai témát feldolgozó lapjainak jelentős részével sokat tett a forradalmi eszmék propagálásáért, s egy új műfaj megteremtéséért.

Nyugtalan, kísérletező természete számos területen alkalmassá tette ötletekben gazdag, magyarországi körülményeket tekintve kezdeményező vállalkozásainak megvalósítására. A reformkor nagy egyéniségeivel szemben ugyan háttérbe szorult, de hazai fejlődést elősegítő munkássága az eddigieknél nagyobb hangsúlyt érdemel.

Gosztola Annamária

JEGYZETEK

1 Szerelmey Miklós életéről összefoglaló munka még nem készült. A számos tisztázatlan kérdést magában rejtő változatos munkásságának feldolgozását nehezíti a források és tanulmányok sokszor téves, ellentmondásos adata, továbbá Szerelmey szerteágazó tevékenysége, mely nem kizárólag a művészettörténet szakterületét érinti. Érdekes egyénisége azonban sokakat foglalkoztatott, illetve foglalkoztat. Első, rövidebb összegzésre dr. Szentiványi Gyula tett kísérletet, munkája azonban még nagyon sok kérdést hagyott nyitva (Szerelmey Miklós – egy kalandos művészpálya a XIX. században. Petrovics Elek Emlékkönyv. Budapest 1934.). Napjainkban – néhány kisebb tanulmány erejéig – érdemben vele foglalkozó kutatók Gerszi Teréz (Daumier és az első magyar élcipar karikatúrái. Mű. 1953. 1–2. sz.), Cennerné Wilhelm Gizella (Szerelmey Miklós szabadságharcú litográfiai. Mű. 1959. 153–155.), valamint Rózsa György (Pracher és Szerelmey. Adatok a magyar és osztrák litográfia történetéhez. Mű. 1963. 151–156.). Kartográfiai szempontból vizsgálta meg Szerelmeyt Hrenkő Pál (Szerelmey Miklós 1848-as csata- és Balaton-térképei. Geodézia és Kartográfia. 1976. 6. sz.), míg életrajzi vonatkozásokkal elsősorban Nagy Csaba foglalkozott (Szerelmey Miklós. Élet és Tudomány, 1977. aug. 5.; Marx és Szerelmey. Élet és Tudomány, 1977. 16. sz.). Londoni tevékenységéről dr. Czigány Lóránt, a British Museum magyar emigrációs anyagának gondozója közölt néhány értékes információt (Londoni részletek Szerelmey regényes életéből. Magyar Nemzet, 1965. szept. 8.).

2 Útlevegényedély Németországba: OL. C. 51. 1833. III. 20; 1833. VII. 10.

3 Honművész, 1837. 96; 1838. 20; 154.

4 Lyka Károly: A táblabíró világ művészete. Budapest 1981. 197.

5 Magyar Történelmi Képesarnok. Ltsz. T. 613.

6 Életképek, 1844. II. 423; 1845. I. 99; I. 390.

7 A kiállításról a Honderű tudósít (1844. 520–521). Szerelmey hazatérésének célját a következőkben jelölte meg: „Útoljára vettem tehát a vándorbotot kezembe, honomat, a kevéssé ismert és nagyon félreismert hont szándékoztam bejárni, kedv és szeretet kíséretében, mint egykor távol idegen földet; megismerni akarom őt, s aztán szóval és képpel előadni a hon és a külföld fiainak, hogy tanulják ismerni őt is, s megbarátkozzanak vele a maga valódi, eredeti alakjában.” (MHJ. Pest, 1847. „Az álomkép” című előszóból.)

8 Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története a XIX. században. Budapest 1960. 39.

9 Életképek, 1845. 844.

10 Életképek, 1845. I. 99; 390; Pesti Hírlap, 1846. 670.

11 Életképek, 1845. I. 99; Honderű, 1846. I. 339; Pesti Divatlap, 1846. I. 397; Pesti Hírlap, 1846. 668. sz. 301.

12 Pesti Divatlap, 1845. 864.

13 Közölny, 1848. nov. 8. 151.

14 Az osztrák hadsereg a várat 1849. január 1-től április végéig,

illetve augusztus közepétől októberig ostromgyűrű alatt tartotta, de elfoglalni nem tudta. A körülzárás következtében keletkező súlyos pénhiány miatt 1849. júliusában Újházi László kormánybiztos és Klapka tábornok nyílt rendeletet adott ki, melyben bejelentették az 5 és 10 pengő-krajcáros jegyek kibocsátását, majd az augusztus 16-i haditanács ugyanezt 2 és 10 forintos címletek kiadásával bővítette. A pénzügyminiszterrel a tárgyalások lefolytatását (OL. H. 22. 2. cs. 145.), a sajtó felállítását – beleértve a gépek beszerzését –, a bankjegyek tervezését és nyomását Szerelmeyre bízta.

15 Komáromi Lapok, 1849. szept. 28.

16 Batori Schulz Bódog emlékiratai az 1848/9-ki szabadságharcról. Pest, 1870. 105.

17 Rónay Jácint: Naplótöredék. Pozsony, 1884. I/170. Mednyánszky Cézár emlékezései és vallomásai az emigrációból. Fordította: Dr. Óvári-Avary Károly. Budapest 1930. 136.

18 Szerelmey rövid londoni tartózkodás (1850) után tartósan 1852-től telepedett itt le. Ezt alátámasztó források: – Jánosy Dénes: A Kossuth-emigráció Angliában és Amerikában, 1851–1852. Budapest 1944. II/436–437, Kiss Miklós jelentése Kossuthnak. – Mednyánszky Sándor levele Klapka Györgynek: OL. R. 295. – Horváth Mihály levele Vukovics Sebőnek: OL. R. 216. – Szerelmey levele Vukovicsnak: OL. R. 216. – Klapka György: Emlékeimből. Budapest 1886. 393–394.

19 Mednyánszky Sándor levelei Klapka Györgynek: OL. R. 295. (1852. márc. 11.; 18.; ápr. 7.; szept. 3.; nov. 8.; 1853. jan. 16.)

20 Vasárnapi Újság, 1874. 45.

21 Uo.: 1875. 525; Hon, 1875. 180; Fővárosi Lapok, 1875. 181.

22 Viszonylag jól ismert munkásságával ellentétben nagyon keveset tudunk családi életéről. Bécsből való áttelepedésekor már nős volt, s három gyermeke Pesten született. Az emigrált Szerelmeyt rövidesen családja is követi, először Németországba (Szerelmey levele Vukovics Sebőnek, OL. R. 216. 1850. szept. 15.), majd Angliába (Mednyánszky Sándor levele Klapka Györgynek, OL. R. 295. 1852. szept. 3.). Miklós fia 1869-ben, mint mérnök tér vissza Pestre (Szerelmey levele Vukovicsnak, OL. R. 216. 1869. jún. 30.). Itt hal meg 1874-ben.

23 Életképek, 1845. I. 390.

24 Életképek, 1845. I. 99.

25 A képet Szerelmey Deveria Achillének (1800–1857) a Straszewicz-féle „Les Polonais et les Polonaises de la révolution 1830–31” (Párizs, 1832.) című albumában megjelent litográfiájaután másolta, és saját nevével jelezte a bal alsó sarokban.

26 Szerelmey egy albumot készült kiadni a magyar jakobinus mozgalom vezetőinek arcképeiről, de csak Szentmarjay portréja készült el.

27 A felsoroltakon kívül, jelenlegi ismereteink szerint Szerelmey oeuvre-jébe még két önálló portré sorolható. Gr. Batthyány Kázmér háromnegyedes alakja és Döbrentey Gábor portréja. Rajner

János György arcképét Döbrentey István, IX. Pius pápáét pedig Lazarin Gajetan után litografálta Szerelmey.

28 A közepén látható költő mellképét munkáira, regéire utalva balatoni tájak keretezik, rokokó jellegű indákkal összefűzött, szimmetrikusan elrendezett medaillonokban. A kép érzéletes és közérthető lezárásként felül kiterjesztett szárnyakkal egy sas látható, amint a jobb felső sarokból jövő napsugarak felé repül, karmaiban rózsá- és nefelegéskoszorúval övezett lantot tartva, a magasba törő költészet szimbólumaként.

29 Életképek, 1846. I. 540; Pesti Hírlap, 1846. 668. 1847-ben az Akadémia Történettudományi Osztályának a megrendelésére még két illusztráció került ki Szerelmey intézetéből. Az egyik Hippona istennőt, a másik a Bethlen-címet ábrázolja. Megjelent: Magyar Academiai Értesítő, 1847. aug. 16. 238.

30 Felirata szerint Mátyás hiteles, bécsújhelyi portréja után másolta Szerelmey, a mintát nyújtó arckép azonban már jóval a király halála után készült. Az eredeti tervtől eltérően (Pesti Divatlap, 1846. I. 397.) a portrét 12 jeles történeti esemény helyett két oldalt keresztbe fektetett hadizászlókon elhelyezett, tölgyfa- és babérágakból font koszorú, fent két allegorikus nőalak által tartott Hunyadi-címer és a magyar korona keretezi. Ennek két oldalán látható erény-allegória — attribútumaik alapján — a király tudományos és művészeti, illetve hit- és honvédelmi tevékenységére utalnak. Alul rokokó jellegű kartus foglalja magába Vajdahunyad és Budavár látképét, középen pedig sziklaormon álló oroszán emlékeztet a király győzelmes csatáira.

31 Életképek, 1845. 518. — *Frankenburg Adolf*: Emlékirtok. Pest, 1868. III. k. 43–45. — *Kazinczy Ferenc* levelezése, XVIII. 89. A fehér nő zsebkendő széleit színes arabeszkzek szegélyezték, szélein Deák, Klauzál, Bezerédy és Kossuth, középen pedig Batthyány Kázmér képmásával. Körben az Iparvédegyet és a Kereskedelmi Egyesület emblémái díszítették. Kossuth a Szégyet egyik ülésén, mint a magyar ipar eredeti termékét, lelkes szavakkal méltatta.

32 Id.: 5. jegyzetpont.

33 A képen Perczel Mór, Táncsics Mihály, Pataky József, Madarász László, Nyári Pál, Bezerédy István látható.

34 Pálffy Albert, Nyári Pál, Madarász-fivérek, Sembery Imre, Perczel Mór, Kubinyi Ferenc, Palóczy László, Balogh János, Palay József.

35 Geiger albuma azonban még nemcsak tájképeket tartalmazott.

36 Pesti Divatlap, 1847. I. 602.

37 Uo.: 1847. I. 602; Honderű, 1847. I. 442.

38 Pest megye műemlékei (Szerk.: *Dercsényi Dezső*). Bp. 1958. I. 194.

39 Uo.: II. 410.

40 A grafikusműhelyek vizsgálata kapcsán szintén Rózsá György vetette fel annak szükségességét, hogy el kell különíteni a vállalkozónak és segédeknek munkáit. Ezt a problémakört oldja meg Szerelmey és Pracher esetében, egy 1963-as tanulmányában (MÉ. 1963. 151–156).

41 Schröpfer A. J. budai könyvkereskedőnél olcsón, darabonként két forintért lehetett kapni (Honderű, 1847. I. 442).

42 Honderű, 1847. I. 380. Ennél egy sokkal közvetlenebb, őszintébb gondolatmenetet olvashatunk Szerelmey albumának előszavában: „Én is leszolgálni akarom itt a szeretett honnak tartozásomat, mennyiben győnge erőm engedi, s dicsőíteni akarom azt szóval és képpel fényes múltjában és fényesebb jelenében, minden bájdús természeti csudában, valamint művészeti alkotmányaiban, sajtóságos és festői szokásaiban és erkölceiben, minden szétporlott és még virágzó pompájában, minden ó és új szépségében, dicsőíteni szóval és képpel saját gyermekei előtt, valamint a messze idegen földnél is, hogy ne maradjon tovább a nemismerés és félreismerés bajai közt, s ne illatozzék és fonnadjon rejtekben szépségének virága továbbra is.” (MHJ. Pest, 1847. „Az álmokép” című előszóból).

43 Számukat, egyéb megjegyzés nélkül *Szentiványi* 31-ben (Szentiványi-hagyaték: MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, Adattár), *Rózsá György* 25-ben (Művészet Magyarországon 1830–1870. Szerk.: *Szabó Júlia, Széphelyi F. György*. Bp. 1981. II. 304) határozta meg. Az eltérést a különböző számlálási módok okozták. Pontosítva, a Magyar Hajdan és Jelen című album 25 lapon 31 db litográfiát tartalmaz.

44 Honderű, 1847. I. 424.

45 *Rózsá György*: Pracher és Szerelmey (Adatok a magyar és osztrák litográfia történetéhez. MÉ. 1963. 152).

46 *Dr. Szentiványi Gyula*: Szerelmey Miklós — egy kalandos művészpálya a XIX. században (Különlenyomat a Petrovics Elek Emlékkönyvből). Budapest 1934. 7.

47 Kontúrvonalas tollrajzok és kőkarok, sárga alaponomású krétarajzok, színes tollrajz- és krétalitográfiák egyaránt találhatók az albumban.

48 A korabeli lapok páratlan kiállítású műként dicsőítették (Pesti Hírlap, 1847. 317), védnőkségét pedig István főherceg vállalta (Honderű, 1847. I. 441).

49 *Szerelmey Miklós*: Balaton Albuma. Pest, 1848. 9.

50 *Rózsá György*: Pracher és Szerelmey. MÉ. 1963. 152.

51 Uo.: 156.

52 „Az öböl és Badacsony keleti része” (BA) párhuzamba vonható a „Kilátás a vörös keresztől a dévénai hegyen át” (MHJ) című litográfia hátterével, valamint az „Esztergom 1543; 1820” (MHJ) rajzokkal. „Az öböl és Badacsony nyugati része” (BA) pedig — különösen a sziklatömbök, hegyoldalak kidolgozásában — az „Esztergom” (MHJ) című lappal analóg.

53 *Hrenkó Pál*: Szerelmey Miklós 1848-as csata- és Balaton-térképe. Geodézia és Kartográfia, 1976. 28. évf. 6. sz.

54 Az 1851-es magyar és az 1855-ös német nyelvű kiadás szövegét, címlapjait, valamint az 1851-es kiadás képeit tartalmazza.

55 A korabeli sajtó tudósítása szerint nagyon „divatos” vált a karikatúra műfaja a magyar fővárosban (Budapesti Híradó, 1848. jan.; Pesti Divatlap, 1848. 452). Újabb irodalom: Buzinkay Géza: Borsszem Jankó és társai. Élelápok és karikatúrák. Budapest, 1983.

56 OL. C. 121. (119.)

57 *Loys Delteil*: Le peintre-graveur illustré. Honoré Daumier. Paris, 1925. II/469. Feldolgozását ld.: *Gerszi Teréz*: Daumier és az első magyar élclap karikatúrái. MÉ. 1953. 1–2. sz.

58 *Delteil*, I/274; *Gerszi*, 142.

59 *Delteil*, III/895; IV/1124; *Gerszi*, 142–143.

60 *Delteil*, IV/1133, 1162 — Szerelmey: Egy megugrott régirendszérhős (Ch. mutatóványszám). *Delteil*, III/984 — Szerelmey: Az utolsó táblabíró (Ch. 1. sz.). *Delteil*, VI/1761 — Szerelmey: Halod kedves férjem... (Ch. 6. sz.).

61 *Delteil*, II/325.

62 *Delteil*, II/372.

63 *Delteil*, III/910.

64 *Gerszi*, 144.

65 *Delteil*, VI/1755.

66 A kormányt Kossuth, Széchenyi és Deák képviseli, illetve a csengő rózsa Pázmány Dénes. A baloldali padjának szélén Teleki László ül, mögötte az első álló alak Madarász László, az utolsó előtti, idősebb férfi Palóczy László, majd Irinyi József következik. 67 A fal mögött kikukucsáló alakok Josef Lanzedelli „Politikai helyzetkép, 1848.” (Képűjság, I. évf. 27. sz. 219.) című karikatúrájának az ismeretéről tanúskodnak.

68 *Delteil*, II/376; *Gerszi*, 144.

69 Pesti Hírlap, 1848. nov. 9.

70 Közölny, 1848. júl. 22.

71 *Szana Tamás*: Az első magyar élclapok. Magyar Szalon, 1893. jan. 296. — *Tábori Kornél*: Magyar humor. Pesti Napló, 1913. márc. 23.

72 *Váczy János dr.*: Az első magyar élclap. Ország-Világ, 1887. febr. 12. 104–105. — *Ferenczy József*: A magyar hírlapirodalom története 1780–1867. Budapest 1887. 458.

73 *Jánossy Dénes*: A Kossuth-emigráció Angliában és Amerikában, 1851–1852. Budapest 1945. II/436–437. Kiss Miklós jelentése Kossuthnak. Horváth Mihály levele Vukovics Sebőnek (OL. R. 216. 1852. jan. 12.).

74 *Marx-Engels* művei. Budapest 1971. 28. k. 56, 59, 61.

75 Uo.: 44.

76 Uo.: 67.

77 *Nagy Csaba*: Szerelmey regényes életútja. Új Tükör, 1978. márc. 12.

78 Jelzete: 213 022.

79 Londoni Szerelmey-cég kiadványa: The cause and cure of damp and decay in masonry. 5.

80 Rónay Jácint levele Perczel Mórhoz. 1862. máj. 9. OSZKK.

81 Ország Tükre, 1862. 24. sz. okt. 20. Szerelmeyről fénykép is maradt fenn, ezt közli *Bona Gábor* a „Tábornokok és törzstisztek az 1848/49-es szabadságharcban” (Budapest 1983. 309.) című könyvében.

82 Fővárosi Lapok, 1875. I. 350.

83 Hon, 1875. aug. 8.

RÖVIDÍTÉSEK

BA — Balaton Albuma
Ch — Charivari
Delteil — Loys Delteil: Le peintre-graveur illustré. Honoré Daumier. Paris, 1926.
FSZK — Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár
FTM — Fővárosi Történeti Múzeum
ItK — Irodalomtörténeti Közlemények

J. — Jelzés
MÉ — Művészettörténeti Értesítő
MHJ — Magyar Hajdan és Jelen
MKSz — Magyar Könyvszemle
MMMÉ — Magyar Művészettörténészek Munkaközösségének Évkönyve
MNG — Magyar Nemzeti Galéria

MTA — Magyar Tudományos Akadémia
MTKCs — Magyar Történelmi Képcsarnok
OL — Országos Levéltár

OSZK — Országos Széchényi Könyvtár
OSZKK — Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára
VA — Visegrád Albuma

KATALÓGUS

*Szerelmey Miklós Magyarországon készült litográfiai
(1844—1848)*

A katalógus témák szerint tagolva, ezen belül kronológiai sorrendben tekinti át Szerelmey műveit. A katalógus adatainak a sorrendje a következő:

1. a litográfia címe, vagy az ábrázolás tárgya (felirat nélküli kőrajz esetében az általam megadott cím zárójelben szerepel),
2. a litográfia keletkezésének ideje,
3. a lapon található szignatúra,
4. a kép feliratai (kényomda jelzése, magyarázó szöveg stb.), a karikatúrák kivételével,
5. a litográfia mérete,
6. a kőrajz őrzési, vagy megjelenési helye.

Arcképek

1. István (főherceg). 1845. (?) J.: Szerelmey (I). A kép alatt: Szerelmey Miklós intézetéből Pesten. 478 × 316 mm. MTKCs.
2. Egressy B(éni) (?). 1845. Jelezve nincs. 157 × 104 mm. Nemzeti Színházi Zsebkönyv, 1845. OSZK Színház-történeti Gyűjteménye.
3. Szathmáryné (?). 1845. Jelezve nincs. 157 × 104 mm. Nemzeti Színházi Zsebkönyv, 1845. OSZK Színház-történeti Gyűjteménye.
4. Döbrentei Gábor. 1845. J.: Szerelmei. A kép alatt: Nyomt. Szerelmei M. intézetében, Pesten 1845. FTM.
5. Gr. Batthyány Kázmér. 1845. (ismeretlen).
6. Osztrovsky Anton.. J.: Szerelmey. 276 × 234 mm. MTKCs.
7. Rajner János György — Döbrentey István rajza után litografálta Szerelmey. 1846. (ismeretlen).
8. Hegedűs Mihály(?). 1846. J.: Szerelmei 1846. 475 × 235 mm. MTKCs, MNG Grafikai Osztály.
9. Irinyi József. 1846. J.: Szerelmey. A kép alatt: Szerelmey Miklós műintézetéből Pesten. 365 × 249 mm. MTKCs.
10. IX. Pius — Az élet után rajzolta Lazarin Gajetán. 1846. J.: Szerelmey 1846. A kép alatt: Az eredeti arckép után rajzolta Szerelmey Miklós Pesten Dorottya utca 16 szám Isőemel. Kopácsy Józsefnek ajánlva.
11. Szentmariay Ferencz. 1848. Jelezve nincs. A kép alatt: Az eredeti arckép után köré rajzolta és kiadja Szerelmey Miklós műnyomda intézet tulajdonosa, Pesten. — Szentmariay Ferencz / ki 1795-ik évi május hava 5-én Budán a' vérmészőn Martinovics és társaival magyarhon' szabadsága / vértanujaként esett el. 463 × 343 mm. MTKCs, MNG Grafikai Osztály.

Emléklapok

12. Himfyant Kisfaludy Sándor arcképével (körülötte Balatonfüred, balatoni várak és a Himfyant képe). 1846. Jelezve nincs. A kép alatt: Rajz. Szerelmey Miklós. — Rajz és nyomat Szerelmey Miklós kényomdájából Pesten. — Ajánlja az őt megtisztelő magyar hölgyvilágnak Szerelmey Miklós. 624 × 441 mm. MTKCs.
13. Mátyás király (Buda és Vajdahunyad várával). 1847. Jelezve nincs. A kép alatt: Rajzolta és tulajdonosa Szerelmey Miklós 1847. — Nyomat: Szerelmey Miklós Műkényomdájában Pesten Dorottya utca 16 K sz. Iő emelet. — A fej híven azon arckép után készült, melyet Mátyás Király 1487. auguszt 17. a bécsűjhelyi/polgároknak önkézüleg ajándékozott, s mely a nagy Király örök emlékezetére a jelen napig őriztetik. 775 × 526 mm. MTKCs.

Tájképek

14. Brassó Erdélyben (Cronstadt in Siebenbürgen). 1845 (?). Jelezve nincs. A kép alatt: Gez. u. Gedr. in der lith. — Eigentum des P. T. Clomps. — „A hegyes vidék közepéretét Brassó város foglalja el, melynek kapuja felé kocsiúttól, lovasoktól és járókelőktől élénkített út vezet.” 457 × 640 mm. MTKCs.
15. Füred a Balaton részről (I) — von der Seeseite. (Szerelmey ?). 1848. Jelezve nincs. A kép alatt: Szerelmey Miklós Intézetéből Pesten. 115 × 175 mm. Balaton Albuma. Pest, 1848. (OSZK).
16. Füred. Kilátás a Fürdőházból — Ansicht aus dem Badehause. (Szerelmey ?). 1848. Jelezve nincs. A kép alatt: Szerelmey Miklós Intézetéből Pesten. 115 × 175 mm. Balaton Albuma. Pest, 1848. (OSZK).

Politikai vonatkozású lapok

17. Cs. K. Főherceg József nádor halála. 1846. J.: Szerelmey (I). 340 × 472 mm. MTKCs.
18. István (nádori esküje). 1847. Jelezve nincs. A kép alatt: Szerelmey Miklós műintézetében Pesten. — István / magyar királyi herceg, ausztriai főherceg, stb. nádori esküjét mondja el a királyi fel/ség és Országgyűlés színe előtt, Pozsonyban, novemb. 12-én 1847. 500 × 355 mm. MTKCs.
19. Magyar hazánk dicső napja. Márczius 15-én 1848. Jelezve nincs. A kép alatt: Szerette és kiadja Szerelmey Miklós műnyomda intézet tulajd. Pesten. „Két ifjú áll szilárd sziklatetön, és magasra emelve mutatja föl a' hazának a' dicsőség istennőjét. A' szikla mellett kétfelől egy egy őrangyal; egyik koronát nyújt a' nemzetnek, a' népfelségnek dicső győzelemben kivívott koronáját, míg a' másik diadal hangon hirdeti a világnak messze országok véghatáráig a' magyar név dicsőségét. — Közepén lebeg Pannónia bőség-szaruból virággal hintve el a' nemzetet, jelképül, mikép virágzó boldogságot árasztand fölünk e haza Nemtője. Alább a magyar czimer foglal helyet, balról oroszlán, jobbról körmeiben babérkoszorút tartó sas által övezve, jelképül, mikép a' nemzet elég erős vérről megőrzeti a' magyar czimer dicsőségét, hazáját és annak szabadságát! — A bilincsek, melyek századokot át sorvasztának, immár széttröttek, a' szellem és gondolkodás szabadságát megfojtó mérges kígyó a' censura el van tiporva! — Az ösök sírja is megnyílik, 's a' szelga földben nem nyugható ős apa örömtől dagadó kebelével áldja az égiek mentő hatalmát. — A' magyarok Istenére esküszünk! hogy többé rabok nem leszünk! Az eskü miként varázsige tűnteti e haza fölött a borút és új gloria fényt árasztanak el magyarország kelő napjának első sugarai!” 596 × 416 mm. MTKCs.
20. „Nemzetőri formaruházati rajz” 1848. Jelezve nincs. Hadtörténeti Múzeum.

Történeti tárgyú lapok

21. (Hippóna istennő és a Bethlen-címer egy lapon). 1847. Jelezve nincs. A kép alatt: Szerelmey M. műintézetéből Pesten. 215 × 140 mm-es újságlapon. Magyar Aca-demiai Értesítő, 1847. 238.
22. Jászok és Kunok Főkapitánya. 1847. J.: Szerelmey 1847. A kép alatt: Szerelmey M. Intézetéből Pesten. 328 × 264 mm. MHJ. Pest, 1847.

- Charivariban megjelent karikatúrák: 373×252 mm-es újságlapon.
23. Egy megugrott régirendszer hős. 1848. J.: Szer. Ch. mutatóvényszám. 1848. jún. 15.
 24. Az utolsó táblabíró. 1848. Jelezve nincs. Ch. 1. sz.
 25. (A szerb felkelés és a magyar miniszterek.) 1848. J.: S. M. Ch. 2. sz.
 26. Academiai értekezés a' macrobiotica elemeiről. 1848. Jelezve nincs. Ch. 3. sz.
 27. Minister barátom van szerencsém bemutatni . . . 1848. J.: S. M. Ch. 4. sz.
 28. Ugyan miért szemtelenkedik ön ezen csekélységért . . . 1848. Jelezve nincs. Ch. 5. sz.
 29. Halod, kedves férjem már félreverik a' harangokat is! . . . 1848. Jelezve nincs. Ch. 6. sz.
 30. Csak gondolkozunk most azon . . . 1848. Jelezve nincs. Ch. 7. sz.
 31. Az alsóház ministerialis classificatio szerint. 1848. Jelezve nincs. Ch. 8. sz.
 32. Miért jött ön vissza? . . . 1848. Jelezve nincs. Ch. 9. sz.
 33. Rendíthetetlen áll, bámul, gondolkodik . . . 1848. Jelezve nincs. Ch. 10. sz.
 34. A' nemzettestének ez a' kettő legtáplálóbb, sőt egyetlen erőtnyújtó eledele! . . . 1848. Jelezve nincs. Ch. 11. sz.
 35. A mint mondtam Mitru! . . . 1848. Jelezve nincs. Ch. 12. sz.
 36. Bizúgy édes Mihály gazda! . . . 1848. Jelezve nincs. Ch. 13. sz.
 37. a' nagyon függő, a' nagyon független. 1848. Jelezve nincs. Ch. 14. sz.
 38. Minorításban maradt első magyar minister. 1848. Jelezve nincs. Ch. 15. sz.
 39. Magyar katoná, német lábra. 1848. Jelezve nincs. Ch. 16. sz.
 40. Forradalmi koppantó. 1848. Jelezve nincs. Ch. 17. sz.
 41. Szeret. Nem szeret. 1848. Jelezve nincs. Ch. 18. sz.
 42. (A baromfiakat fenyegető kétfejű sas). 1848. Jelezve nincs. Ch. 19. sz.
 43. Szent-Tamás újabb modorbani bevétele. 1848. Jelezve nincs. Ch. 20. sz.

44. Forradalmi fasor. 1848. Jelezve nincs. Ch. 21. sz.
45. Osztrák—magyar harc. 1848. Jelezve nincs. Ch. 22. sz.
46. A cultus minister, s a helyét, s ágostai vallást követők konferenciája. 1848. Jelezve nincs. Ch. 23. sz.
47. Szent Tamási tábor, a vezérfőnökök által vizsgálva. 1848. Jelezve nincs. Ch. 24. sz.
48. Lemegyünk két hétre kártyázunk, és iszunk, haza jövén pedig, szinte neki dühödünk a nagy dicsőségtől. 1848. Jelezve nincs. Ch. 25. sz.
49. (Az újsütetű puszipajtások). Andrássy Manó rajza után Szerelmey litográfiája. 1848. Jelezve nincs. MTKCs.
50. A hivatal és dicsvágy szemete az egyenlőség fényes kocsián. Szerelmey litográfiája Andrássy Manó rajza nyomán. 1848. Jelezve nincs. MTKCs.
51. Kik megtörvén honunkban az egyetértést, a reakciót leginkább elősegíték. Szerelmey litográfiája Andrássy Manó rajza nyomán. 1848. Jelezve nincs. MTKCs.

Térképek

52. Csata térkép. 1848. Jelzett. 290×230 mm. 1 : 725 000 méretarányú. Hátoldalán: Szt. Tamási tábor térképe. Jelezve nincs. Életképek 1848. aug. 27-i számának melléklete.
53. Panorama (és) Balaton tava (egy lapon). 1848. Jelezve nincs. A kép alatt: Természet után rajzolta Németújvári Gróf Batthyány Imre. — Szerelmey Miklós 1848. Egész lap mérete: 290×450 mm. Balaton Albuma. Pest, 1848. (OSZK).

Ipari megrendelésre készült lapok

54. Gazdasági Társulat oklevele. 1844. (ismeretlen).
55. Természettudományi Társulat oklevele. 1845. (ismeretlen).
56. Főti dal. Kotta. 1845. (ismeretlen).
57. A' vesztett rózsza. Kottahirdetmény, illetve címlap. 1845. Jelezve nincs. A kép alatt: Szerelmey M. könyomintézetéből Pesten. Életképek, 1845. 1. sz.

FORRÁSOK

- Báthori Schulz Bódog emlékiratai az 1848—49-ki szabadságharcból. Pest, 1870. 105.
- Frankenburg Adolf: Emlékiratok. I—III. k. Pest, 1868. 43—45.
- Gelich Rikárd: Magyarország függetlenségi harca 1848—49-ben. Budapest 1884—1889. II. 263.
- Kászonyi Dániel: Ungars vier Zeitalter. Leipzig, 1868. III. 155. (Magyarhon négy korszaka. Ford.: Kosáry Domokos. Bp. 1977.)
- Klapka György: Emlékeimből. Budapest 1886. 210, 393—394, 406.
- Marx—Engels művei. Budapest 1971. 28. k. Levelek, 1852—1855. 44, 56, 59, 61, 67.
- Báró Mednyánszky Cézár emlékezései és vallomásai az emigrációból. Ford.: Dr. Óvári-Avary Károly. Budapest 1930. 136—138.
- Rónay Jácint: Naplótöredék. 1—8. k. Pozsony, 1884. I. 170; III. 236, 387—388, 394.
- Szemere Bertalan: Naplóm. 1—2. k. Pest, 1869. II. 256.
- Gallery of the most important scenes of battles and events from the history of Hungary, during the years 1848 and 1849. In forty Plates, taken on the spot by colonel *Nicolas Szerelmey*, Majors Emerich Balogh, Louis Kovács, and Charles Szabadhegyi, general-staff in the hungarian army, and accompanied by an explanatory text. Edited by Charles Pászti, major in the hungarian army. London, 1852.

- Szerelmey (N. C.): The portrait of Jesus—Maria Hodegria, painted by St. Luke, the evangelist. London—1856.
- Szillányi József: Komorn in Jahre 1849. Lipcse, 1851. 131.
- Szinnyei József: Komárom 1848—49-ben. Naplójegyzetek. Budapest 1887. 230, 256, 279, 305, 319, 370.

2/a. Magyar nyelvű folyóiratok

- Charivari. Pest, 1848. jún. 15—szept. 21.
- Életképek: 1844. II. 423.
1845. I. 99, 390, 518; II. 131.
1846. I. 540; II. 347.
1847. VII. 590, 655.
1848. I. 668, 720; II. 9.
- Fővárosi Lapok: 1875. 350, 411.
1879. 79. sz.
- Hon: 1875. 180. sz.
- Honderű: 1844. I. 520—521; II. 384.
1845. II. 55, 134.
1846. I. 134, 217, 339.
1847. I. 380, 424, 441, 442; II. 59, 591.
- Honművész: 1837. 96.
1838. 20, 154.
- Komáromi Lapok: 1849. júl. 17., júl. 20., szept. 17., szept. 26., szept. 28.

Közlöny: 1848. júl. 1., nov. 8., nov. 26., dec. 27.
 1849. márc. 9., júl. 17.
 Magyar Academiai Értesítő: 1847. 238.
 Nemzeti Színházi Zsebkönyv. 1845.
 Nemzeti Újság: 1845. 153, 174. sz.: II. 606, 614, 681—
 82, 686, 697—98.
 1846. 11, 691.
 Orvosi Tár: 1844. VII. 1. VI. k. 1.
 Ország Tükre: 1862. 24. sz. okt. 20.
 Pesti Divatlap: 1844. 59.
 1845. II. 606, 864.
 1846. I. 358, 377, 397, 794.
 1847. I. 380, 424, 441, 442, 602.
 1848. I. 390, 452, 528.
 Pesti Hírlap: 1845. 580. sz. 350.
 1846. 668. sz. 301. 670. sz. máj. 7.
 735. sz. 141.
 1847. máj. 16., júl. 1., szept. 3.
 881. sz. 317.
 906. sz. 2.
 943. sz. 154.
 1848. nov. 9.
 Pesti Napló: 1875. 180.
 Vasárnapi Újság: 1862. 491.
 1865. 619.
 1870. 159.
 1871. 417.
 1874. 45.
 1875. 525.

2/b. Idegen nyelvű folyóiratok

Art Journal, 1866. VII.
 Daily News, 1867. jan. 28.
 Evening Star, 1866. aug. 18.
 Fremdenblatt, 1860. 300.
 Gegenwart, 1845. 24. sz. okt.
 Home News for India, 1866. aug. 18.
 Illustrated London News, 1862. júl. 19. 85.
 Korrespondenblatt, 1890. 56.
 Morning Advertiser, 1866. aug. 16.
 Morning Post, 1864. szept. 8.
 1865. ápr. 8, aug. 25.
 1866. aug. 16.
 Morning Star, 1869. márc. 6.
 Observer, 1861. máj. 19.
 1865. ápr. 9.
 1866. júl. 29.
 1867. jan. 13.
 1869. márc. 7.
 Pall Mall Gazette, 1865. jún. 24.
 1866. ápr. 7.
 1866. aug. 16.
 Pesther Tageblatt, 1842. 1135. 1.
 Railway News, 1866. júl. 2.
 1866. júl. 21.
 South London Press, 1866. aug. 18.
 The Times, 1859. ápr. 23.
 1860. okt. 16.
 1865. szept. 1.

DER LITHOGRAPH MIKLÓS SZERELMEY

(1803—1875)

Miklós Szerelmey, Lithograph und Erfinder des vergangenen Jahrhunderts ist im Jahre 1803 in Győr als Nicolaus Carl Liebe geboren. Nach Absolvierung seiner Studien an der Wiener Kaiserlichen und Königlichen Technischen Akademie befaßt er sich im Jahre 1829 mit der Erforschung von im Altertum angewendeten baustofffestigenden Materialien und Verfahren in Rom, Ägypten und Syrien, wonach er im Jahre 1830 in Paris verschiedene lithographische Techniken studiert. Hier nimmt er an der Julirevolution teil, später wird er im belgischen Unabhängigkeitskrieg verwundet. Nachdem sich die Revolutionswelle gelegt hat, kehrt er nach Wien zurück, um von dort bald, mit Berührung von Deutschland und Frankreich, nach Amerika (1834) und nach Skandinavien (1835) zu fahren. Als volkstümlicher Porträtlithograph siedelt er sich nach der Beendigung seiner Rundfahrt im Jahre 1836 für eine längere Zeit wieder in Wien an. Angeregt von der günstigen Annahme einer seiner in Pest veranstalteten Ausstellungen, siedelt er sich in die ungarische Hauptstadt über, wo er ein lithographisches Institut gründet (1845) und seinen Namen vorerst auf „Szerelmei“ (1845) und später auf „Szerelmey“ (1846) ändert.

Aus dem Gesichtspunkt der schönen Künste bilden die einigen Jahre bis zum Ausbruch des ungarischen Freiheitskrieges die fruchbarste, schöpferische Periode seines Lebens. Neben den Bestellungen von der Industrie [Diplome des Wirtschaftsvereins und des Naturwissenschaftlichen Vereins sowie das Notenblatt bzw. die Notenreklame der Lieder „Fóti dal“ (Fóter Lied) und „A' vesztett róza“ (Die verlorene Rose)] hat er mit seinen Porträts, die als selbstständige Blätter erschienen sind, hauptsächlich die hervorragenden Persönlichkeiten seiner Zeit (Erzherzog Stephan, Béni Egressy, Frau Szathmáry, Gábor Döbrentei, Gr. Kázmér Batthyány, Anton Osztrovsky, Mihály Hegedüs) propagiert, er hat aber Vorbilder auch aus den früheren Zeiten (Ferenc Szentmarjay) vor seine Kunden gestellt und hat mit Erfolg versucht, sie auf Textilstoff zu verewigen.

Mit seinen Gedenkblättern („Himfy-Laute mit dem Porträt von Sándor Kisfaludy“, „König Matthias“) bzw. mit seinen in Verbindung mit der Politik stehenden Werken („Tod des Palatins Joseph“, „Eid von Palatin Stephan“, „Glorreicher Tag unseres ungarischen Vaterlandes“) stellt er Aktualitäten dar.

Außer einigen seiner, als selbstständige Blätter herausgegebenen Landschaftsbilder („Kronstadt in Siebenbürgen“, „Schemnitz“) haben seine sorgfältig ausgeführten Alben („Visegráder Album“, „Ungarische Vergangenheit und Gegenwart“, „Balatoner Album“) eine wesentlich größere Bedeutung, da sie außer der Popularisierung der ungarischen Landschaft und Geschichte die Kundigkeit und Erfahrung von Szerelmey im Bereich der humanen und exakten Wissenschaften widerspiegelt und gleichzeitig seine ausgezeichneten organisatorischen und verlegerischen Fähigkeiten bewiesen haben. Die Lithographien der Alben sind größtenteils die Werke seines Gesellen, Franz Prachter, einige Blätter knüpfen sich aber an den Namen von Szerelmey („Füred vom Balaton her“, „Füred, Aussicht aus dem Badehaus“, „Hauptkapitän der Jaßen und Kumanen“). Außer Szerelmey's kulturgeschichtlicher Bedeutung trug zu seinem hohen Verdienst auch die Tatsache bei, daß er, mittels seiner im Album „Ungarische Vergangenheit und Gegenwart“ erschienen Chromolithographien, eine neue Technik in Ungarn als erster eingebürgert hat. Auch die erste Ausflugs- bzw. Touristenkarte des Plattensees (Balatoner Album) ist ihm zu verdanken.

Die Möglichkeiten der nach der Revolution verwirklichten Pressefreiheit ausnützend hat Szerelmey das Witzblatt „Charivari“, nach französischem Vorbild, zusammen mit Gusztáv Lauka im Jahre 1848 herausgegeben. Die Karikaturen (insgesamt 26) des Witzblattes, die sich meistens auf die feudale Gesellschaftsordnung herabzielten, sind vom Künstler selbst, teils unter dem Einfluß von Daumier, angefertigt worden.

Während des Freiheitskrieges hat er zuerst als Offizier der Nationalgarde im Kriegsministerium administ-

orative Arbeiten verrichtet, wonach er neben dem General Klapka unter den Verteidigern der Komáromer Festung gekämpft hat. Nach der Kapitulation der Festung hat er als Oberstleutnant abgerüstet und Ende 1850 emigriert. Nach einem kurzen Aufenthalt in London hat er, vorwiegend zwischen Deutschland und Frankreich pendelnd, an einer die Erinnerung des ungarischen Freiheitskrieges hervorzurufenden Serie („Ungarn in den Jahren 1848—1849“) gearbeitet. Deswegen wurde er in Leipzig verhaftet (1851), so sind von den geplanten 40 Bildern nur gefertigt worden („Die Schlacht bei Szolnok“, „Die Hinrichtung von Lajos Batthyány“, „Ungarisches Lager“, „Übergang bei Sturec“, „Das Preszákaer Massaker“), die selbstverständlich schon nicht von Szerelmey lithographiert wurden.

Im Jahre 1852 ließ er sich für eine längere Zeit in London nieder. Hier hat er wieder versucht — auch Marx um Hilfe bittend — die Serie zu veröffentlichen, dies scheiterte aber an Interesselosigkeit. Um sich einen Lebens-

unterhalt zu sichern, wandte sich Szerelmey dem Kunsthandel zu, später — im Jahre 1855 — hat er, dank seinen früher erworbenen Kenntnissen im Bereich der baustoffbefestigenden Verfahren, mit seinem Konservierungsmittel „Silicat zopissa“ den für die Restaurierung des Londoner Parlamentsgebäudes ausgeschriebenen Wettbewerb gewonnen.

Anfang 1875 hat er aber sein Unternehmen, welches das Steinkonservierungsmittel herstellte, verkauft und er ist — aus bisher unbekannten Gründen — nach Ungarn zurückgekehrt, wo er noch im August desselben Jahres in Pest gestorben ist.

Sein in London gegründetes Unternehmen hat das von ihm erfundene Steinbefestigungsmittel weiterentwickelt und es unter dem Namen „Szerelmey stone liquid No. 101.“ auf den Markt gebracht. Die auch heute existierende Restaurierungsfirma hat den Namen „Szerelmey Limited“ im Jahre 1920 aufgenommen.

GUNDELFINGER GYULA, EGY ELFELEJTETT MAGYAR TÁJFESTŐ (1833–1894)

Hazai festészetünk nagykorúvá válásának időszakából, a 19. század második feléből főként az olyan nagyszabású életművekre esett eddig élesebb fény, melyek korszakmeghatározó jellegükkel fogva mindig is az érdeklődés középpontjában állottak. Az utóbbi évtizedben — főként az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja és a Magyar Nemzeti Galéria szakkutatóinak közös erőfeszítése folytán — a nagyközönség a magyar képzőművészet kevésbé ismert korszakainak szélesebb mezőnyét is megismerhette a példamutatóan gazdag anyagot felvonultató kiállításokon (Művészet Magyarországon 1780–1830, illetve 1830–1870 között). Hátra van még a legszebb gyümölcsöket termő utolsó három évtized hasonlóan bőséges bemutatása, melyen újból érdekes megfigyelésekre számíthatnánk. Reméljük, hogy az illetékesek ezt a kiállítást is tervbe veszik: kár lenne a jól indult sorozatot befejezetlenül hagyni. Ezenkívül a szakma nagy feladatát jelentő művészettörténeti kézikönyv 19. századi kötetének összegező munkálatai közben sem felejtkezhetünk el a kiugró tehetségek árnyékában eddig kevesebb feltűnést keltett kismesterekről, hiszen ezek vizsgálata árnyaltabb korszak megrajzolásához segít bennünket. Legyenek bármennyire elszigetelten, szűk körben munkálkodó, vagy csupán kevés alkotást létrehozó művészek is ezek, mindannyian hozzájárultak a művészet iránti érdeklődés hazai megerősödéséhez, s ezáltal a maguk szerényebb módján ők is a századunkra hatalmas arányban kiterelvényesedett magyar művészet megalapozásának részesei lettek.

A regényes sorsú, ám több-kevesebb homályba burkolózó festők egyike Gundelfinger Gyula, akit ugyan évtizedek óta képvisel egy képe a Nemzeti Galéria állandó kiállításán [1] (8. kép), a sommás festészettörténeti összefoglalókba azonban már nem kerülhetett be a neve, így meg kellett elégednünk a szűkszavú lexikon-utalásokkal. Nemrégiben azonban váratlanul több műve bukkant fel különböző helyekről. A festő leszármazottainak ajándékaiként frissen múzeumba került művek egyike a Nemzeti Galéria új szerzeményi kiállításán szerepelt [2] (11. kép), s egy másik, azonos évből származó festménye a BAV 63. aukciójának egyik érdekes meglepetése volt [3] (12. kép). A röviddel előbb múzeumi adattárba került néhány eredeti dokumentum [4] (anyakönyvi kivonatok, végrendelet, régi fotók stb.) segített tisztázni több vitás adatot a művész életére és műveire vonatkozóan. Sajnos azonban legtöbb alkotása, teljes levelezése és egyéb fontos dokumentumok még a halálát követő időben szétszóródtak szűkebb pátriájában, a Felvidéken. Így szinte reménytelen újabb anyag felbukkanására várunk, az összegezés addig kell elvégeznünk, amíg még elérhetőek eddig napfényre került alkotásai.

Gundelfinger Gyula német eredetű ősei több száz évvel ezelőtt települtek Észak-Magyarországra. Szülőhelyének, a régi szépségségi Korompának (gyakrabban használt német neve Krompach) nemrégien kiadott szlovák nyelvű monográfiája [5] szerint 1570-ben a gazdag korompai bányák Thurzó Erzsébet kezén voltak. Az elzász-lotaringiai gróf Salm Gyulától származó leánya 1574-ben férjhez ment Lichtenstein Septimhez, aki egy Nördlingenből származó bizonyos Guldenfingert bízott meg a

vagyonkezeléssel. Divald Kornél szerint is — akinek 1906-os cikke máig a legrészletesebb Gundelfinger-életrajz [6] — a család őseit még Guldenfingernek hívták, aki azonban az ő adata szerint egy évszázaddal korábban, a 15. században Boroszló vidékéről jött az országba Hedwig tetscheni hercegnő, Zápolya István nádor felesége, János magyar király anyja kíséretében. [7] A Thieme—Beckerlexikon sváb eredetűnek mondja a festőt. [8] A vitás eredet nem befolyásolja azt a tényt, hogy a Gundelfingerre változott nevű család az évszázadok folyamán a Szepesség egyik legbefolyásosabb családjá lett s a hanyatló jelentőségű szabad királyi bányaváros, Korompa néhány lassan kimerülő bányáján és hatalmas erdőségeken kívül az övék volt a mára már teljesen átalakított vasgyár. A család utolsó neves tagja a festő előtt annak nagyapja, György, Szepes vármegye alispánja volt. Az apa 1838-i korai halála miatt anyja bérbe adta a birtokot, mely egyre kevesebbet jövedelmezett és a gondatlan kezeléstől még ez a kis maradék is egészen tönkrement. Az özvegy nem szorult rá csekély jövedelmére, mert hamarosan újból férjhez ment és a gazdag gróf Szirmay István oldalán első házasságából származó három gyermekével együtt semmiben nem szenvedett hiányt. Borsos Józsefnek a Miskolci Képtárban látható remek portréja [9] már ebben a fényűző környezetben örököltette meg a szépasszonyt, akinek leányneve egyébként Szinyei Merse Matild volt, a festő Pálnak egészen távoli rokona. [10] Az anyja szülőhelyét, Szinye-Lipócot festő fia, Gyula később többször megörököltette [11] (8. kép).

A kis Gyulának meglehetősen nehéz gyermekora volt, mert a reális gondolkodású, keményvágású anyja sehogy sem tudta megérteni az örökösen rajzolgató, a tanulásnak hátat fordító, emellett végtelen büszke és dacos gyermeket, aki teljesen más volt, mint engedelmes bátyja és húga. A szülők ezért katonai pályára szánták a különös érdeklődésű fiút, remélve, hogy ott majd embert faragnak belőle. Így került hadapródként a Csehországban állomásozó 2. huszárezredbe, hol császári és királyi kamarás és alezredes mostohaapjára való tekintettel gyorsan haladt előre a katonai ranglétrán. Még csak huszonegy éves, amikor főhadnaggyá léptetik elő, de itt megálljt parancsol magának: tovább nem hajlandó visszafajítani művészi hajlamát, ezért festészeti tanulmányokra készül. Nem volt váratlan és megmagyarázhatatlan ez az elhatározás, hiszen a katonaságnál is minden szabad percét rajzolással töltötte. Már ekkor igen erős benne az érdeklődés a romantikus tárgyak iránt: régi várak, zordon rengetegek, marcona huszárok, útszéli kocsmák rajza népesíti be vázlatkönyveit. Anyja persze hallani sem akar a ragyogó katonai karrier feladásáról. Fia művésziellhivatottságát egyszerű szeszélynek véli, ezért úgy próbálja Gyulát jobb belátásra bírni, hogy megvonja tőle anyagi támogatását. A mindenre elszánt ifjú erre Löcsén per útján nagykorúsítását kéri, [12] így hozzájuthat elhalt apja korompai birtoka jövedelmének rá eső harmadréséhez és erre támaszkodva kezdi el 1855-ben művészi tanulmányait Karl Rahl bécsi magániskolájában. Az ott tanuló magyar ifjak közül főként a nála egy évvel fiatalabb Keleti Gusztávval melegekedett össze, akivel élete végéig kapcsolatot tartott fenn. Keleti is kis kerülővel jutott



1. Gundelfinger Gyula arcképe. Magyar magántulajdon

erre a pályára, hiszen Bécsben joghallgató volt, de ő legalább nem kellett festő és rajzoló apja, Klette Károly ellenérzését legyőzze, mikor végül is a művészet mellett döntött. Gundelfinger tudomásunk szerint csupán egy évig volt Rahl növendéke. Egyetlen ekkor készült művét sem ismerjük, a későbbiekből visszakövetkeztetve azonban úgy érezzük, bizonyára hatott rá a Bécsben még sokáig oly közkedvelt aprólékos biedermeier tájrajz, mely a mi utazó festőinket is sokáig fogva tartotta, sőt még a fiatal Mészöly Géza is ezt tanulhatta 1869-ben az Akadémián. A nagyvonalúan összefoglaló realista szemlélet ez időben csupán Pettenkofen és barátainak jellemzője volt, a Rahl-tanítványok közül mindössze Lotz Károly pusztá-festészete mutatott eredetiséget. Bár Rahl iskolájának légköre az Akadémiához viszonyítva sokkal kötetlenebb volt, eleinte mind Keleti, mind Gundelfinger a rajzos elemekből indult ki s csupán később, romantikus szemléletük erősödésével növekedett festőiségük.

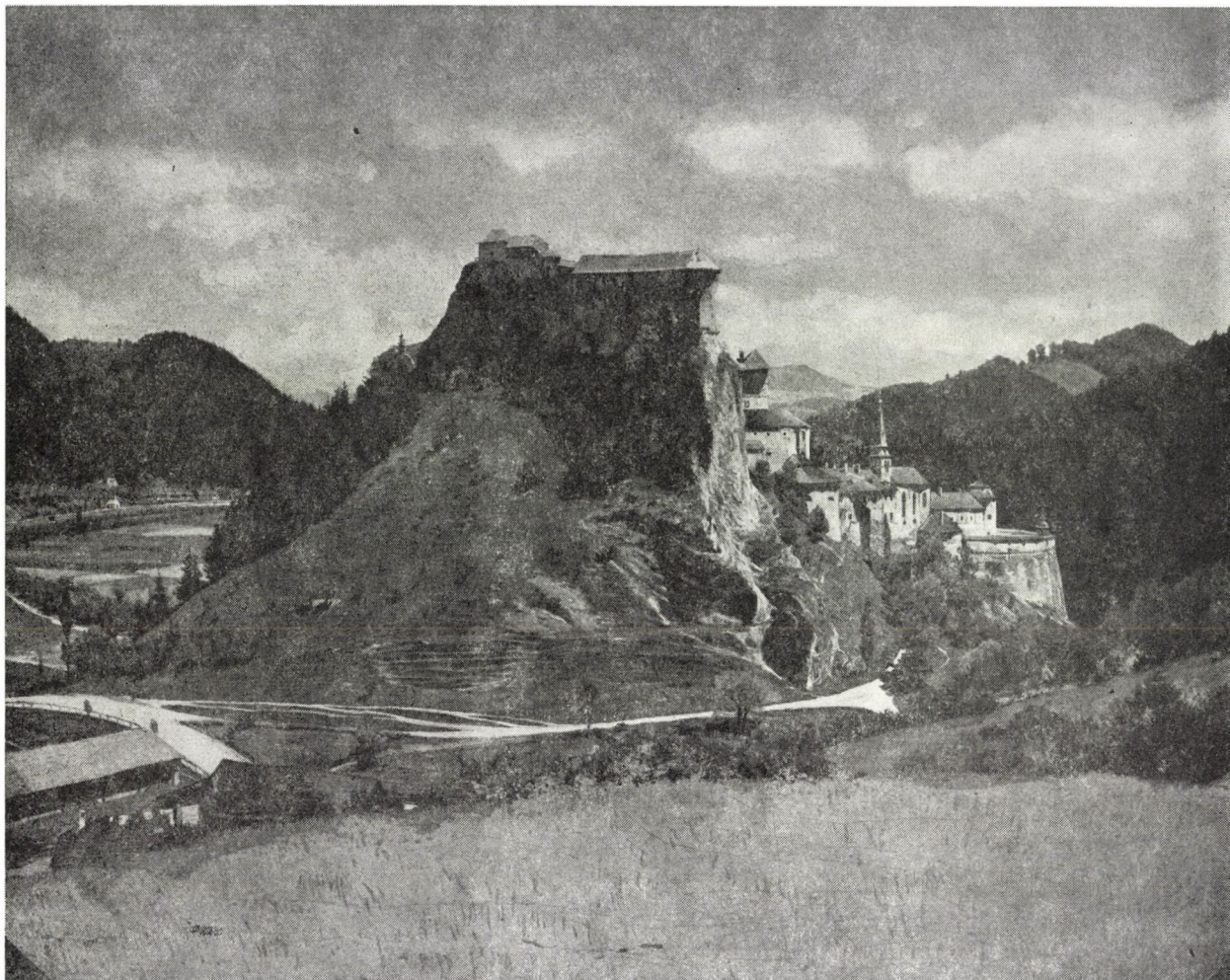
Valószínűleg nyughatatlan természete, kielégíthetetlen tanulmányvágya vitte tovább Gundelfingert a düsseldorfi festőakadémiára, itt már hosszabb ideig, 1856—59-ig maradt. Karl Friedrich Lessing tanítványaként [13] a düsseldorfi tájfestőiskola realiztikusabb irányával ismerkedett, s közben beutazta fél Németországot.

Ez időben már elég erősnek érezhette magát a hazai bemutatkozásra, mert a Pesti Műegylet 1858. december—1859. januári kiállítására Gyulaffy László álnéven küldött be egy olajfestményt *Késő őszi tájkép Szinye-Lipóc helységéből, Sáros megyében* címmel, Szirmay Matild grófnő tulajdonából. Valószínűleg pályaválasztását és előrehaladását akarta ezzel igazolni családja előtt, hiszen aki ismerte őt, a kép tárgyából és tulajdonosából úgyis rájöhetett, kiről van itt tulajdonképpen szó, s ha nincs sikere, akkor a Gundelfinger nevet sem hurcolta meg hiába. Az 1915-ben megjelent művészeti lexikona első kötetében közzétett meglehetősen bőszes Gundelfinger-címszó végén Szentiványi Gyula közölte azt a feltevést, hogy Gyulaffy „valószínűleg Gundelfinger Gyulával egy és ugyanazon személy”. [14] Hipotézise igazolása ma még csupán kéziratban olvasható, [15] hiszen a lexikon többi kötete már nem jelenhetett meg, érdekessége miatt itt

közöljük: „Gyulaffy László festő az 1850-es évek végén szerepel a Pesti Műegylet katalógusaiban. Ez a név Gundelfinger Gyula festő művészi álneve volt. A katalógus hiányos adatai szerint Eperjesről került Düsseldorfba, s 1858—59-ben onnan küldte képeit a tárlatokra. Ez a körülmény, továbbá a beküldött képek tárgya, sőt azok tulajdonosa is kétségtelenné teszik, hogy Gyulaffy László neve csak művészi név, amellyel az ezidőtájtban Düsseldorfban tartózkodó Gundelfinger Gyula élt”. Végül felsorolja a Gyulaffy néven kiállított képeket. Az elsőt már leírtuk, ezt követi: „1859 május—júniusban *Régi úriház keleti Magyarországon*, olajfestmény; július—augusztusban: *Tájkép Szepességből*, olajfestmény”. Cédulaanyagához Szentiványi még egy sajtókritikát is csatolt a Vasárnapi Újságból, ez különösen érdekes számunkra, hiszen a Kakas Márton álnéven író Jókai Mór épp e kritikájában ünnepli az ugyanezen a kiállításon bemutatott Madarász Viktor-remekművet, a *Hunyadi László siratását* is. „Egy pár új fiatal név is tűnt fel tájképfestményekkel. Gyulaffy Düsseldorfból egy régi úriházat keleti Magyarországon, és Perczel Münchenből két nyári tájképet küldött be; az első különösen sok tanulmányra mutat és jövődőt ígér”. [16] A pozitív kritika annyi jeles festmény társaságában is észrevett képeről bizonyára jóleső elégtételül szolgálhatott a fiatal művész számára. Édesanyja egyébként 1852-ben egy fiúval, Alfréddelel ajándékozta meg második férjét is, de másodszor is hamar megözvegyült, hiszen Szirmay István 1857-ben Ferenc József miskolci látogatásakor az uralkodó fogadására kirendelt bandérium élén szívgörcsben fordult le lováról. A tragédia összetöri az anyát, aki legkisebb gyermekét egészen elkényezteti, később ezért fordul a jóval fiatalabb féltestvérhez segítő szándékkal a lovagias tettekre öröklé kész Gundelfinger.

A fiatal művész a kiállítási siker után egyelőre otthon maradt, [17] hiszen tapasztalta, hogy költséges külföldi utazásain képtelen kijönni birtokrésze csekélyre apadt jövedelméből. Megpróbálta rendbe szedni és saját kezelésbe venni a teljesen tönkrement korompai családi gazdaságot, hogy azután újra teljes figyelmét a művészetnek szentelhesse. Óriási erőfeszítésekkel is csupán évek múltán sikerült valami eredményt elérnie, akkorra azonban testvérei lépnek fel ellene követelésekkel. „Erősen kifejlődött igazságérzete, kissé heves és összeférhetetlen természete számtalan kellemetlenségbe sodorta”, [18] így megkezdődött hosszú pereskedéseinek sora, mely egész haláláig olyan sok energiáját és pénzt vitte el, hogy csupán egy-egy szerencsésebb időszakban tudott gondtalanul művészetének élni. Divald Kornél remek léleklató sorokkal ragadja meg ezt a különös egyéniséget — élete későbbi viharos eseményeinek megértéséhez szükségesnek látjuk cikke e részének szó szerinti idézését. „Ifjúsága szomorú emlékei kísérik élete egész útján, teszik az igazság fanatikus bajnokává, aki a maga, de még inkább a mások igazságáért szinte mindenét feláldozza. Az abszolút igazság keresése még élete nagy céljától, a művészettől is eltereli, családjával szemben óriási konfliktusokba sodorja, egész életét megkeseríti. Kudarcai, amelyek eközben érik, ahelyett hogy elcsüggesztenék, új küzdelmekre készítetik, s hitét, különösen a mások igazságának ügye iránt élte végéig nem veszíti el. Szinte csodálatos, mint ér rá tengernyi baja között is mások javáért érdeklődni, másokat biztatni, s főleg amikor művészetről van szó, a csüggedőket, mint Szinyei Merse Pált is, élőszóval, mázsás érvekkel teli hosszú levelekkel új küzdelmekre serkenteni. Ő maga eközben észre sem veszi, mint nyűgözi le testét-lelkét az igazság mohó keresése, mint távolítja el egyre jobban élete ideáljától: a művészettől. És szakadatlan családások okozta boldogtalanságában úgy látszik, sohasem ébredt annak tudatára, hogy a boldog emberek átlagának élete e földön a féligazságokkal való megalkuvások szakadatlan láncolatából áll.” [19] Egyébként itt közzölt diszruhás arcképe is ilyen egyenes jellemű, keményen kitartó és mégis ellágyulásra hajlamos egyéniségnek mutatja [20] (1. kép).

Az 1858—59-i, művészi álnév mögé bújó első kiállítási bemutatkozást hosszú szünet követte, hiszen a birtok rendbehozatala még a későbbi pereskedéseknél is több

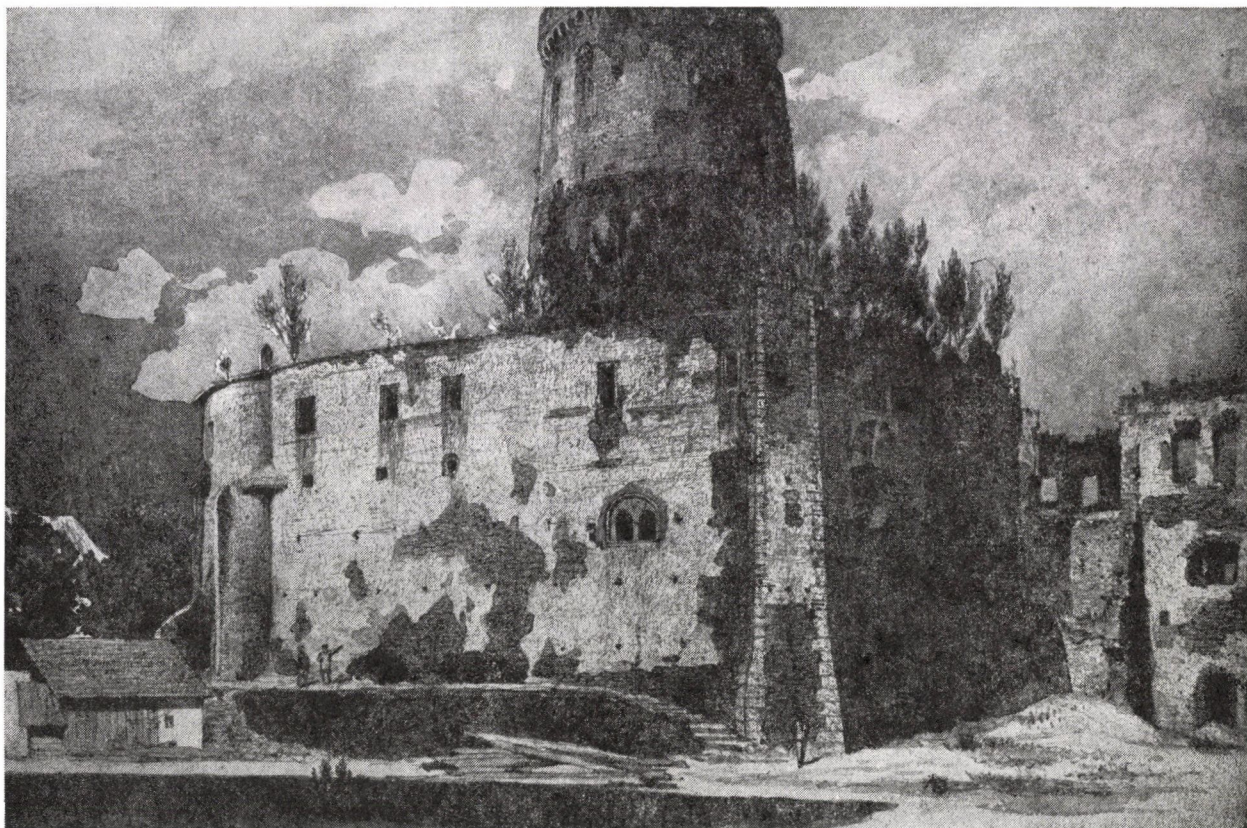


2. Gundelfinger Gyula: *Árva vára*, 1865—92. Magyar magántulajdon

idejét emésztette fel. Saját nevén 1866-ban állított ki először a Képzőművészeti Társulat tárlatán, s mivel ez-úttal semmi visszhangot nem keltett, egy időre kedvetlenül félretette az ecsetet. Ekkori, még a leíró-topografikus veduta festészethez kapcsolódó tájfelfogására az 1865-re datált *Árva vára* című képéből következtethetünk, melyet a Képzőművészeti Társulat 1891/92-es téli tárlatáról 150 Ft-ért vett meg az állam a Nemzeti Múzeum Képtára számára.[21] Ez volt egyetlen anyagi sikere, s az idős művész csak úgy volt hajlandó megválni fiatalkori alkotásától, hogy lemásolta azt saját magának. Az előtérben befejezetlenül maradt másolat ma leszármazottainak birtokában van[22] (2. kép). A kristálytisza levegőben rendkívül élesen, pontosan kirajzolódó látvány gondos ábrázolása volt itt a művész célja, szinte fényképeszi hűséggel örökített meg minden apró tájelemet, vagy épületrészt. Színezése elég változatos, élénk, a való látványból kiinduló, jó érzéke van a közel- s távolban sokféle változatot nyújtó zöldek finom különbségeinek rögzítésére is. Bemutatói módja már-már naturalisztikus, bár még rendkívül kemény. Ez a fajta ábrázolásmód különösen akvarelljein, gouache-tanulmányain fog még sokszor visszatérni, még az 1870-es évek közepén, Münchenben, vagy idehaza készített grafikákon is, ezeken — valószínűleg Szinyei Merse Pál hatására — tovább erősíti a színek erejét. *Az urspringi kolostorromot* ábrázoló gouache-on például[23] (6. kép) az épület mögötti sűrű, tömört erdőt vad erős zöldekkel adja vissza. Hagyatékából fennmaradt egy 1868. október 6-ra datált lavírozott tus- és ceruzarajza *Budatin váráról*[24] (3.

kép), mely azt mutatja, hogy a művész magabiztosan-magától értetődő természetességgel kezeli a grafikai esz, közőket — nagyobb iskolázásra e téren valóban nem volt már szüksége. Romantikus lelkületének megfelelően továbbra is a múlt emlékeit őrző várak adták legkedvesebb témáit. A következő év júliusában *Diósgyőrről* rajzolt, a siralmas állapotban levő saroktorony két különböző nézete került egy lapra.[25] Ábrázolásmódja minden rajzossága mellett is jól összefogott, meggyőző, kevésbé merev, mint későbbi grafikáin. Ugyanezt a várat környezetével együtt visszaadó akvarellje[26] (4. kép) már kevésbé sikerült, különösen ha kortársa, Telepy Károly híres képével hasonlítjuk össze. Gundelfingernél is található népi figura az előtéri víz partján, de merev tartása, a függőlegeshez túlzottan ragaszkodó kompozíciós szerepe össze sem mérhető Telepy természetesen mozgó csoportozatával. Gundelfingernél minden sokkal naturalisabb, tarkább, szétesőbb. Bár ő inkább elfogultságmentesen, a valósághoz erősebben ragaszkodva próbálja visszaadni az eléje táruló látványt, s így szemléletmódja is modernebb, Telepy műve — régiesebb felfogása ellenére is — kimerültebb és nagyszabásúbb. Ha Gundelfinger is képes lett volna teljes figyelmét művészi eszközei kimunkálásának és tökéletesítésének szentelni, s nem aprózta volna el erejét egyéb feladatokkal való Don Quijoteszerű birkózásaiban, úgy életműve is sokkal egységesebb képet mutatna és nem tapasztalnánk csekély mennyiségű fennmaradt alkotása között is oly nagy minőségi ingadozásokat.

Felfogásának változásait aránylag jól követhetjük

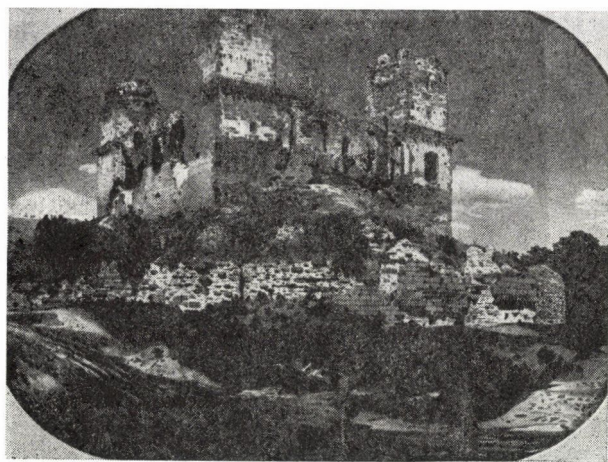


3. Gundelfinger Gyula: *Budatin, 1868. Magyar magántulajdon*

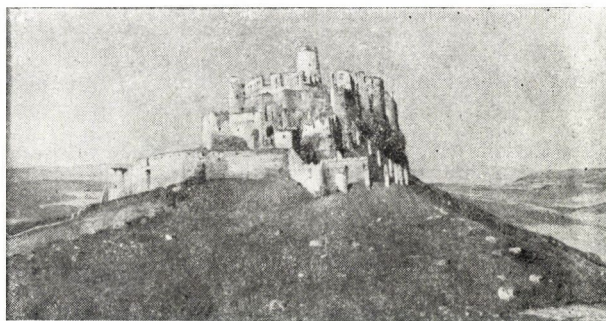
várábrázolásain, bár datálásuk a megmaradt képek adatainak és egyéb fogódzóknak hiányossága következtében meglehetősen merész vállalkozásnak tűnik. A korábbiak közé sorolandó a *Szepes vára*[27] (5. kép), ahol bizonyos naiv stilizálás — 1870-es évek közepén keletkezett műveinek sajátossága — észlelhető. A *szepesi vár* egy másik összefogott tanulmánya[28] (15. kép) közelíti meg leginkább a Gundelfinger legjobb műveiben megfigyelhető magasabb nivójú festői értékeket, ezért talán nem tévedünk, ha a 80-as évekre tesszük keletkezését, hiszen ez a fajta, részletezéstől mentes levegősség, nagyvonalú, puha formavisszaadás késői tájképtanulmányainak lesz leg-

inkább sajátja, míg a 70-es éveket inkább némi stilizálás jellemzi. A *Szigliget*[29] (19. kép) viszont túlságosan elfogódott, már-már gyerekes természetfelfogást mutat a fentebb említett alkotások értékeihez képest, színezését nem ismerve nehéz róla véleményt formálni. Mindenesetre megdöbbentő, hogy az 1891. októberi datálást viseli, hiszen ez azt jelentené, hogy élete végén időlegesen ehhez az ábrázolásmódhoz is visszakanyarodott. Ezzel szemben a *Csobánc és vidéke*[30] (17. kép) és a *Füzér vára*[31] (16. kép) bizonyára érett kori alkotás, melyek messze jutottak a korai *Arva vára* metszően pontos rajzától és térképzésük is egyénibb, bátrabb megoldást mutat.

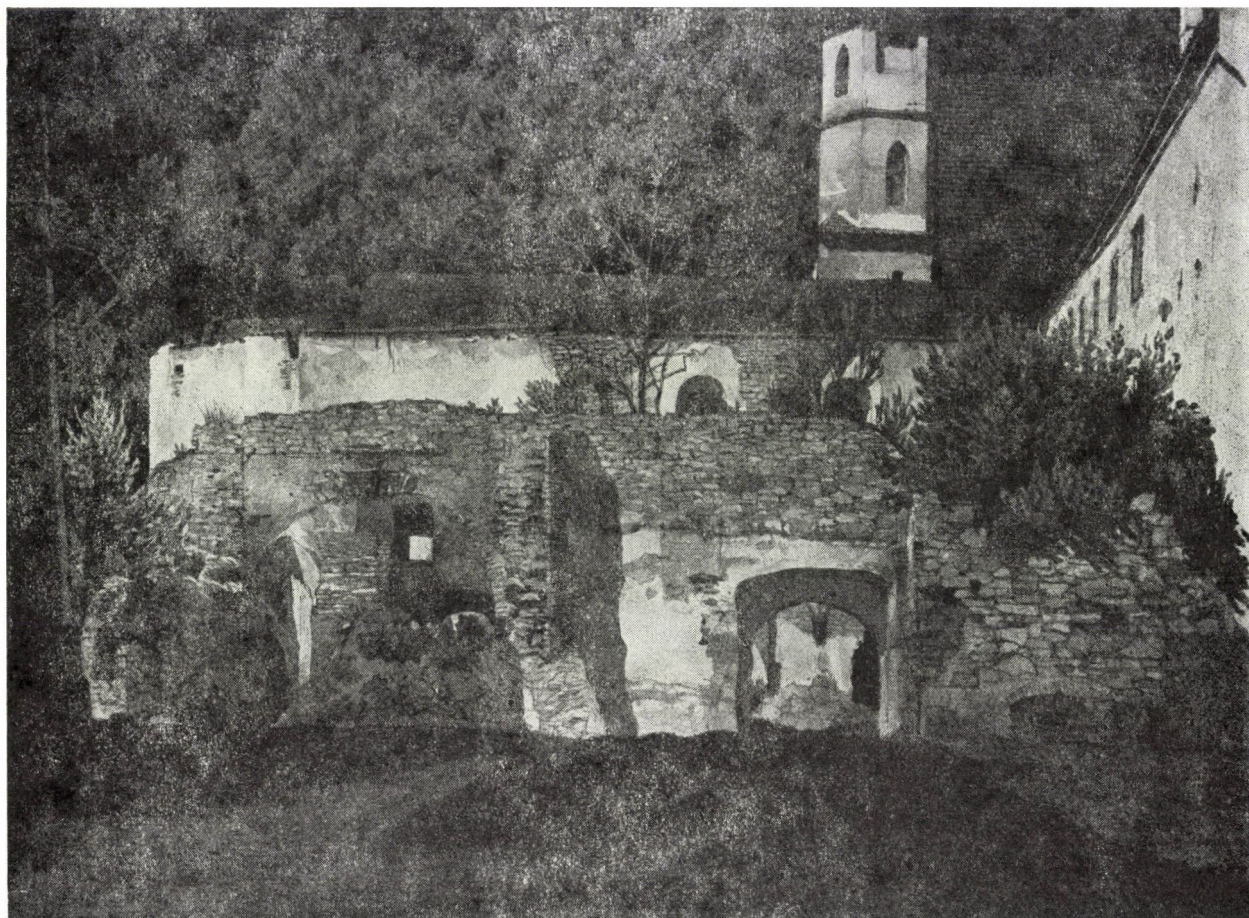
Várábrázolásainak kedvéért tett előrefutásunk után most Gundelfinger regénybe illő élettörténetéhez kell újra visszatérnünk, hogy jobban megérthessük főműveit. Mint már említettük, meggyeszerre híres volt önzetlen segítőkészségéről, fantasztikus energiájáról, melyet mások ér-



4. Gundelfinger Gyula: *A diósgyőri várrom. Magyar Nemzeti Galéria*



5. Gundelfinger Gyula: *Szepes vára, 1872. Amerikai magántulajdon*

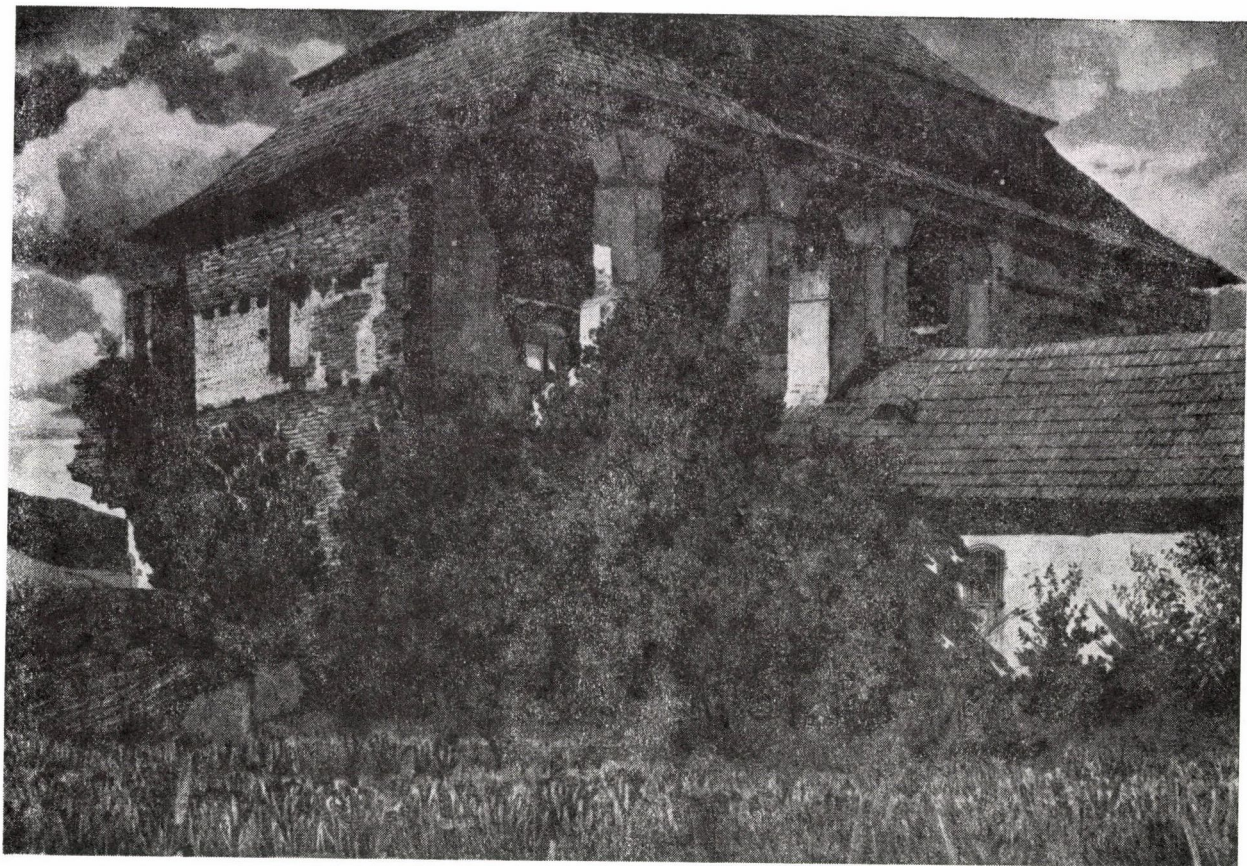


6. Gundelfinger Gyula: Az urspringi kolostorrom, 1875. Magyar Nemzeti Galéria

dekében képes volt bevetni, ha azt szükségesnek látta. Valószínűleg ezért történt, hogy a festővel jó ismeretségben levő gazdag lőcsei özvegy, Probstner Adolfné, akit már sokat háborgatott a vagyonára pályázó Probstner rokonság, halálának közeledtét érezve Gundelfinger Gyulát kérte fel három gyermeke gyámjává, abban bízva, hogy neki majd lesz ereje a kapzsi rokonság távoltartására. Reménykedése rövidesen valóra vált, hiszen mikor a Probstner család perrel támadta meg az asszony végrendeletét és követelésükre a törvényszék megfosztotta Gundelfingert gyámi jogától, ő még arra is hajlandó volt, hogy az akkor 17 éves idősebbik Probstner-lánnyal, Máriával kötött formai házassága révén nagykorúsított Mária részére biztosította az önálló ügyintézési jogot, s így testvérei is megmenekültek a további zaklatásoktól. A Probstner-fió, Béla, egyelőre katona lett, míg a két leányról Gundelfinger gondoskodott — anélkül, hogy a házasság valóban létrejött volna — a férfinak ez természetesen hosszú időre erős lekötöttséget jelentett. Fiatalabbik gyámleánya, Zsófia — a későbbi Lilaruhás hölgy — kilencvenhét éves korában így emlékezett vissza erre az időre: „Gyula fiatal korában a düsseldorfi festőiskolát végezte és állandóan Münchenről álmodozott s amikor nővéremet elvette, hamarosan elutaztunk és Münchenben letelepedtünk.”[32] Az elutazást azonban még egy jócselekedet előzte meg: Gundelfingernek sikerült elérnie, hogy a szirmabesenyői kastélyban élő anyja rábízta második házasságából származó fiát, Szirmay Alfrédot. A fiatal gróf a hatalmas Szirmay-vagyon egyetlen örököse volt, akit azonban rokonsága — anyja éberségét kijátszva — igyekezett félrenevelni, hogy majdan könnyebben megkárosítsák. A jóval idősebb, már szám-

talán keserű tapasztalatot szerzett féltestvér azonban még idejében észreveszi a veszélyt, mely öccsére leselkedik, ezért gyámleányain kívül őt is magával viszi Münchenbe, hogy nagykorúsága eléréséig távol tartsa őt a káros hazai befolyásoktól. A három fiatal természetesen nem volt végig a festő társaságában, hiszen különösen a leányok gyakran töltöttek hosszabb időt otthon rokoni házaknál, többek között Szirmabesenyőn, s a Szirmay-fiú is sokat utazgatott.

Gundelfinger Gyula 1870—76-ig tartózkodott Münchenben. Bár így sem élhetett zavartalanul művészetének, hiszen a fiatalok ügyes-bajos dolgai és otthoni hosszsan elhúzódo peres ügyei sokszor megakasztották művészi elmélyültségében, mégis ez a hat év tekinthető talán legharmonikusabb, legeredményesebb időszakának. Tanulmányai folytatására telepedett le Münchenben: a források egybehangzóan állítják, hogy id. Eduard Schleicher és Arnold Böcklint tekintette ez időben mesterének. Ez a kapcsolat természetesen nem jelentett valódi mester—tanítványi viszonyt, csupán abból állhatott, hogy Gundelfinger gyakran felkereste példaképeinek műtermét és festés közben próbálta megfigyelni azok alkotómódszereit. A barbizoni hagyományokat Közép-Európa számára közvetítő Schleich hatásának tulajdonítható, hogy a bécsi és düsseldorfi tanulmányai folyományaképpen mindeddig megőrzött kemény rajzosság lassanként eltűnt Gundelfinger képeiről, csupán néhány grafikáján: a már említett *Urspringi kolostorromot* (vö. 23. jegyzet), vagy *A kriványi kastélyt*[33] (7. kép) ábrázoló gouache-okon őrizte meg nyomait, de már fokozott kolorizmussal és a lilás árnyékok alkalmazásával gazdagítva. Képei fokozatos színesebbé válása két forrásból táplálkozhatott:



7. Gundelfinger Gyula: *A kriványi kastély*. Magyar Nemzeti Galéria



8. Gundelfinger Gyula: *Szinye-Lipóc vidéke*, 1873. Magyar Nemzeti Galéria



9. Gundelfinger Gyula: *Falurészlet Korompán, 1873.*
Amerikai magántulajdon

Böcklin, majd Szinyei Merse művészi elveinek megismeréséből. Jellemző, hogy a sokféle irányban szétsugárzó, virágkorát élő müncheni festészet egyik változata sem gyakorolt rá hatást, csupán a szintén vendégként ott-tartózkodó, általános meg nem értéssel körülvett Böcklin művészete érdekelte — nem témavilágában, de felfogásának eredeti különösségében.

Szinyeivel való kapcsolata 1872 júniusában vált szorosabbá (nem tudjuk, hogy egyáltalán ismerték-e korábban egymást), amikor a majd két évi jernyei távollét után Münchenbe visszatérő Szinyeinek Gundelfinger felajánlotta nyári utazásai idején használaton kívül álló műtermét, melyben a fiatal sárosi festő augusztusig dol-

gozott — hogy azután a Benczurtól szintén kölcsön kapott Arcostrassei műteremben immár maga is Böcklin közelébe kerüljön. Önálló műtermet csupán novemberben tudott szerezni. Szinyei édesapja — megtudván fia kapcsolatát Gundelfingerrel — szeptemberben így óvta őt a felvidékszerte ismert különctől: „... hogy a Gund. Gyula atelierjét használod, s nagyon intíme vagy vele s családjával, megvallom, aggaszt — ő becsületes és jó ember, de hóbortos, extravagáns, igen tartok tőle, hogy végre is bajba kerít...” [34] Pál ekkor már nagyjából befejezte az egyenként beállított modellek utáni alakfestést a *Majálison*. A fehér ruhás nőalakot Gundelfinger névleges feleségéről, Máriáról festette, s a fizetett modell is Mária elegáns, rózsaszínű ruhájában feszített. A táji környezet festésére novembertől kerített sort, most egyelőre néhány eladható képet szándékozott befejezni, megélhetése biztosítására. Így októberben őszintén válaszolhatta apja aggodalmaskodására: „Gundelfingeréket illetőleg hála Istennek egész nyugodtak lehettek, mert amennyire az illem csak engedi, kerülök minden közeledést, néha meglátogatom őket, de semmi tovább. Különben már pár hete nem is láttam őket.” [35] A későbbi események ismeretében úgy gondoljuk, hogy nem tartott néhány hónapról tovább a visszavonulás, hiszen 1873 tavaszán Pál már megkérte Gundelfinger kisebbik gyámleánya, Probstner Zsófia kezét. Pál apja akkoriban már Sáros megye főispánja volt és egyáltalán nem örült fia választásának, ezt az a tény is tükrözi, hogy a Korompán tartott esküvőn a szülők nem jelentek meg, csupán Zsiga öccse volt ott Pál tanújaként. A fiatal pár Korompán és Szirmabesenyőn töltötte a mézesheteket Gundelfingernél és annak anyjánál, majd Jernyére költöztek, itt már befogadták a szülők a családba kedves és szép fiatal menyüket.

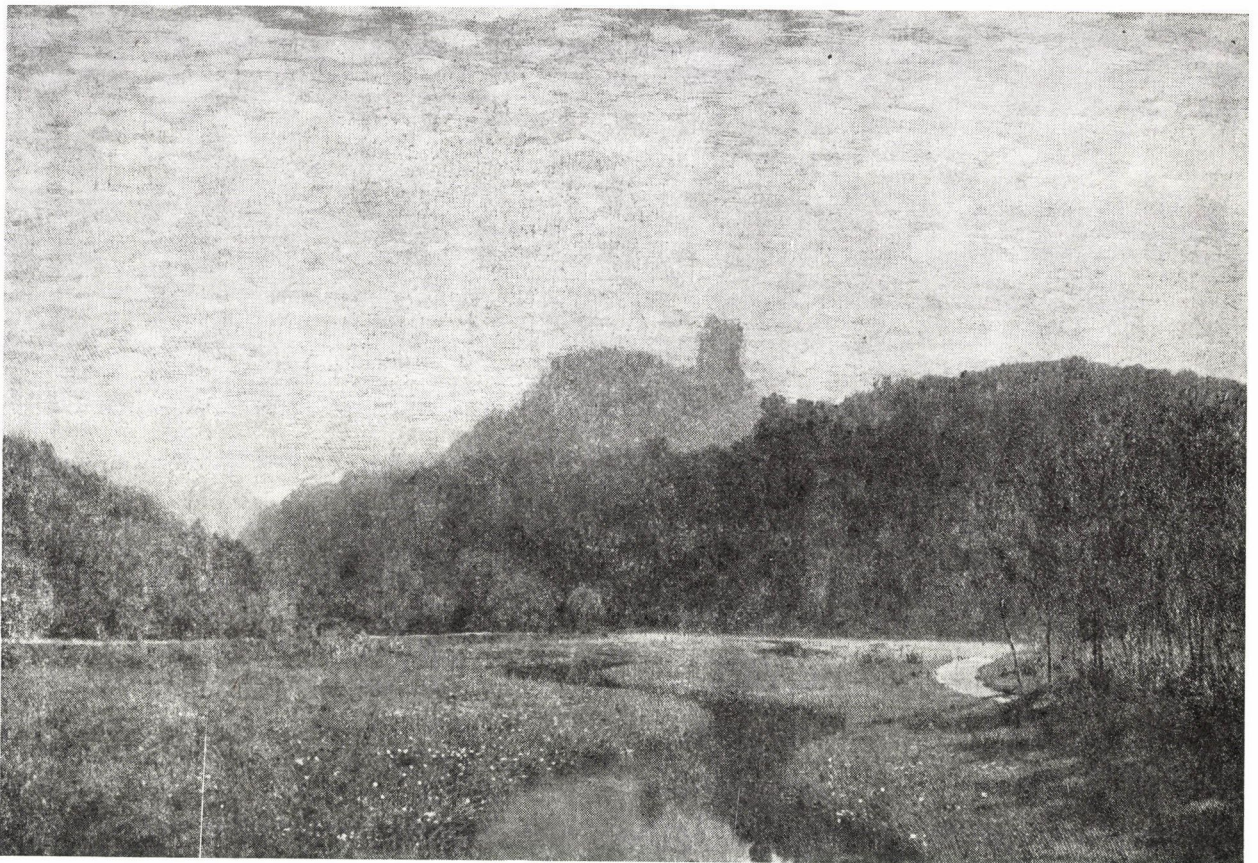
Fentiekből következik, hogy Gundelfinger Gyula közeli viszonyba került a fiatal Szinyeivel. Ettől kezdve gyakran buzdította a festésre a könnyen csüggedő fiatal-



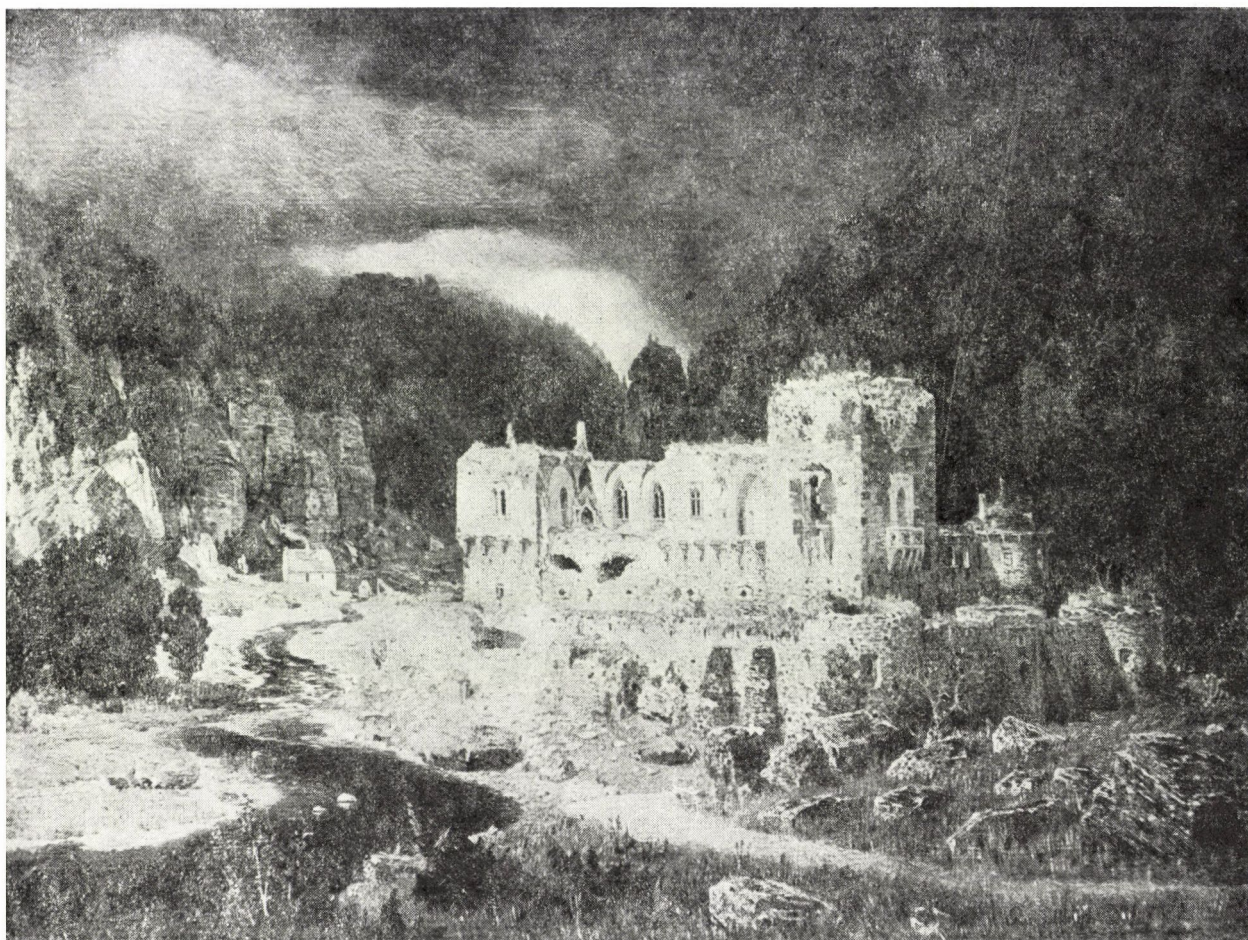
10. Gundelfinger Gyula: *Esti alkonyat, 1876.* Magyar magántulajdon



11. Gundelfinger Gyula: Tájkép várral, 1876. Magyar Nemzeti Galéria



12. Gundelfinger Gyula: Tavaszi táj várral, 1876. Magyar magántulajdon



13. Gundelfinger Gyula: Felsőmagyarországi várkastély. Archiv fotó

embert, ha utazgatásai közben Jernyét is útba ejtette, sőt levélben is megtette ugyanezt. Divald Kornél idéz egy 1882. október 3-i, zsolcai keltű levelet, melyet Gundelfinger írt Zsófiának, egykori gyámleányának. [36] Mint Gundelfinger egyetlen megmaradt levélszövegét, érdekessége miatt itt is közöljük néhány passzusát: „... Mikor Keleti Gusztávot, a mintarajziskola igazgatóját meglátogattam, aki Rahlnál tanuló társam volt, hazánk e legkiválóbb műkritikusához egy külföldi festő jött látogatni, s mi Magyarország legkiválóbb festőiről beszélgettünk. Keleti Pali is szóba hozta s azt mondta, hogy nem tudja, miért nem látott már régen tőle semmit. A külföldi festő erre azt felelte, úgy hallottam, hogy megnősült, s azóta semmit sem fest többé... Ekkor... megfogadtam, hogy fölkerlek: bírd rá befolyásoddal Pali, hogy ismét komolyan hozzálásson a művészethez és hogyha neked ez sikerül, serkentsd mindig munkára, amint ezt nem egy kiváló mester felesége tette, mint pl. a német Düreré is... Olyan emberek, akik nem tudták, hogy ismerjük egymást, beszéltek nekem tehetségéről. Lindenschmidt, Spitzweg, Voltz, Keleti, továbbá közös jó ismerőseink közül Kurtzbauer, Schleich, Böcklin... Honnan Pali bizalmatlansága önmaga iránt, hogy képtelen lesz érvényesülni?... Pali, édes barátom! Nem tudod a művészi munkát önmagáért megbecsülni, mihelyt a közönség, ez a birkanyáj, rögtön oda nem lesz attól, amit tőled lát, avagy ha az irigységtől sárguló kritikus munkádat lerántja?...” A levélből sok mindenre következtethetünk. Egyrészt láthatjuk, kikkel volt Gundelfingernek szorosabb összeköttetése és hogy a festő aránylag kis mennyiségű festői munkálkodása mellett is sose mu-

lasztotta el bizonyos mérvadó művészi körök látogatását. Ezt abból is lemérhetjük, hogy nagy gondot fordított arra, hogy minél többször szerepeljen hazai és külföldi kiállításokon. Ebben Szinyeivel épp ellenkező módon viselkedett, aki inkább konokul elvonult magányába, mintsem hogy ő keresse az érvényesülést (ez is oka lehetett az újszerű művészetét kigúnyoló kritikusok ellenszenvének). Másrészt elcsodálkozhatunk Gundelfinger kitűnő emberismeretén, azon a nyitottságon, mely ellenvetés nélkül áll Szinyei akkor még teljességgel félreértett és elutasított modernsége mellé — talán akkoriban egyetlenként. Divald Kornél a Gundelfinger-hagyatékban bön-gészve Szinyei válaszleveleit is megtalálta, ezért írhatta, hogy „Szinyeinek jól esett szinte egyetlen barátja biztatása, aki művészetét megértette. Mindazonáltal nagyobb hatással nem volt rá.” [37] Hogy is lehetett volna, amikor saját művészi pályája már nem tudott meggyőző érveket szolgáltatni a folyamatos, következetes festői munka eredményessége mellett. Megalkuvást nem tűrő, igazságot szolgáltatni mindig kész jelleme örökösön hadakozni kényszerítette és folytonosan elvonta őt a festéstől. Pedig, hogy ő is többre vágyott, mutatja levelének eddig még nem idézett részlete: „... ha Pali... mindent félredob, Isten kegyelméből való tehetségét eltemeti, és soha... nem lesz többé boldog. Mert semmi sem bosszulja meg magát annyira, mint a művészi munka elhanyagolása, ha igazán tehetséges az ember... Foglalkozzék bármivel, ismét és ismét el fogja majd szívét a keserűség, valahányszor tespedésének tudatára ébred...” Saját tapasztalatából beszélhetett.

A Szinyei-barátság mégsem hozott azonnal mélyre-

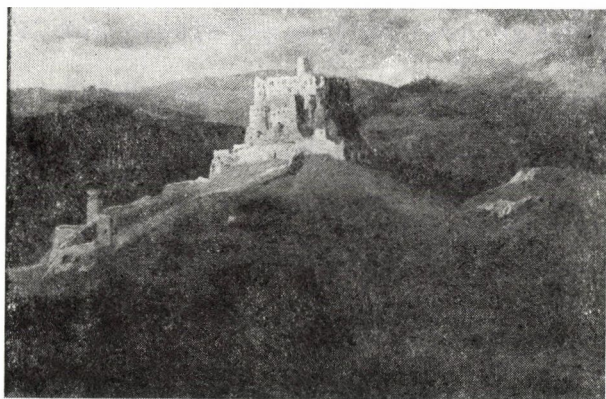


14. Gundelfinger Gyula: Tavaszi reggel a szirmabesenyői parkban. Archív fotó

ható változásokat Gundelfinger festészetében, mint ahogy arra lelkesedéséből következtethetnénk. 1873-ban, tehát a *Majális* évében, Münchenben festette és még ugyanabban az évben a Glaspalast nagy tárlatán bemutatta a Nemzeti Galéria állandó kiállításán is megtekinthető *Szinye-Lipóc vidéke* (8. kép, vö. 1. jegyzet) c. képét, mely mind a vadregényes tájék kiválasztásában, mind három térrétegre tagozódó klasszikus kompozíciójában őrzi a romantikában is élő tájfestői hagyományt, még ha színe-zése rendhagyóbb is a barnás galériatónust elvető sokféle zöldben pompázó vidék alapszínével kontrasztáló középső piros folt révén. S a várromokkal, fantasztikus sziklaalakulatokkal koronázott szirteket mindenütt beborító erdőségek fölött sejtelmes ködök gomolyognak, a színeket itt-ott felgyújtja a beszüródó napfény: csupa olyan jel, mely a természet gondos megfigyelését bizo-

nyítja — bár a nagy kompozíció nem a motívum előtt, hanem attól sok száz kilométerre, a müncheni műteremben készült, vázlatkönyvi feljegyzések alapján. Tehát a bécsi tájfestő iskola receptje még itt is kísért, a naturalisztikusabb düsseldorfi tanulságok előtti időből. Mikor azonban nem kiállításra szánt, reprezentatív nagy képet fest, de saját öröme szülőfaluja egyik festői kis zugát kívánja megörökíteni, mégis láthatóvá válik Gundelfingernél is az a hatás, mely őt Szinyei Merse által érte. Hagyatékában szerencsésen megmaradt egy *Faluvészlet Korompán* (9. kép), [38] melyet 1873. szeptemberi dátummal látott el: üde, világos színekkel rögzített látványfestészet, mely a motívum folytonos szemlélése közben, természet után készült mesterkéletlen természetkivágot. Ekkoriban különösen sokat volt együtt Szinyeivel, aki többször tartózkodott Korompán októberi esküvője előkészítése végett. Így a mérvadó művészeti központok visszahúzó ereje ezúttal kevésbé tudott érvényesülni a fiatal, energikus festőtárs hatása mellett. Bár az Amerikában őrzött eredetit nem állt módomban megnézni, a színes fotóból ítélve valószínűnek látszik, hogy a kis kép egyike Gundelfinger legmodernebb festményeinek: a napsütötte, világos színekben mintha plein-air hatások is megcsillannának. Igazán sajnálhatjuk, hogy ehhez a felfogáshoz csupán idős korában, 1886 körül fog csak visszatérni.

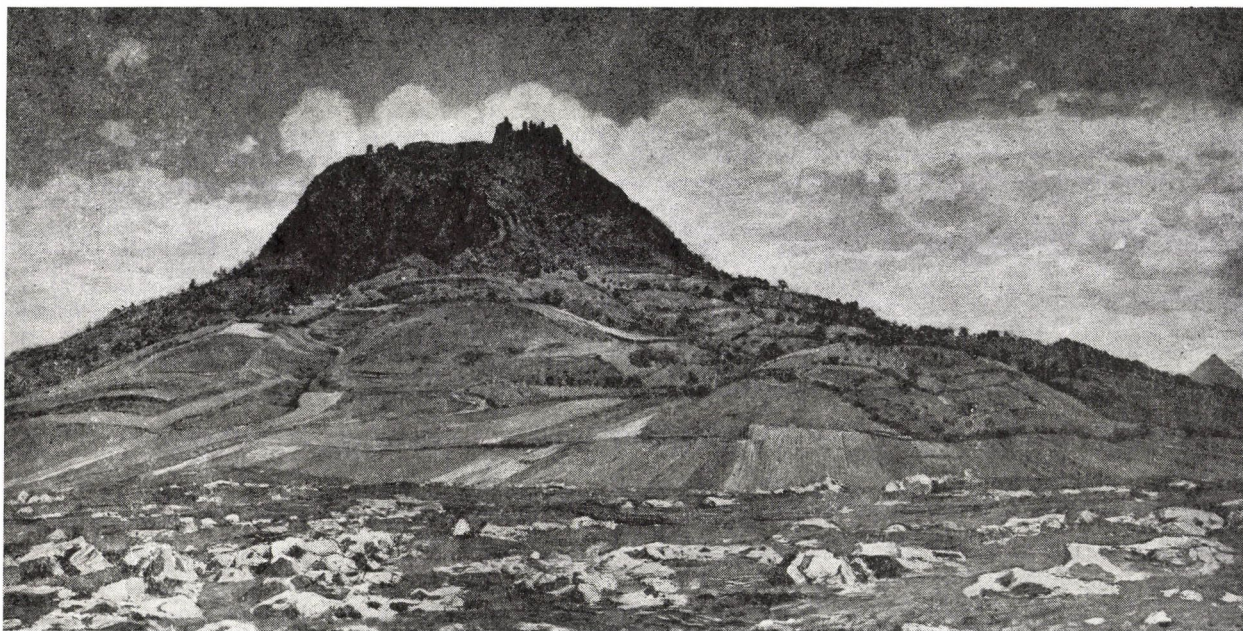
Egyelőre azonban vége az otthoni vakációnak, s Gundelfinger visszatér Münchenbe, ahol még három évig fog dolgozni. A közbülső évek termése számunkra teljesen ismeretlen, 1876-ból azonban három jelentős alkotása is fennmaradt. Mintha a Szinyei-hatás teljességgel feledésbe merült volna! Inkább az 1873-as *Szinye-Lipóc vidékének* némelyik képelemére kell gondolnunk az első két festmény szemlélésekor. Ott ugyanis a baloldali, lombkorona nélküli kopár fa szeszélyes formájú ágai különös hangsúllyal kötötték össze a szemlélőt a távolabbi hegy-oldalakkal. Az *Esti alkonyat* (1876, 10. kép) [39] hatalmas, egész képtéren uralkodó fája még furcsább alakú: alsó, kopáran meredő ágai Csontváry cédrusait előlege-



15. Gundelfinger Gyula: A szépesi vár. Amerikai magántulajdon



16. Gundelfinger Gyula : Füzér vára. Magyar Nemzeti Galéria



17. Gundelfinger Gyula : Csobánc és vidéke. Magyar Nemzeti Galéria



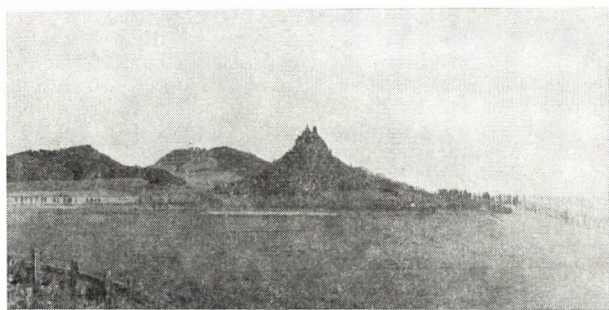
18. Gundelfinger Gyula: Olaszliszka. Magyar Nemzeti Galéria

zik és teljesen megzavarják az egyébként idilli hangulatot, melyet a mezőn munkálkodó földművesek és a védelmező fákhöz simuló kunyhó áraszt maga körül. A Schleichnél látott intim táj valami kesernyes grimasszal telítődött.

Ugyanebből az évből származik a *Tájkép várrommal*[40] (11. kép) egészen furcsa, mesészerű kompozíciója, melyen újból fontos szerepet kapnak a bizarr formájú fák. Mintha egy kísértetek látogatta elvarázsolt kastély kertjében vonszolná maga után kiáltásra feszülő kisleányát az előtéri ösvényen siető nő. A viharos égbolt alatt különös színesség kel életre, de ez is épp oly képzeleti jellegű, mint maga az egész látomás, a sosem volt kastéllyal együtt. A Münchenből évek óta eltávozott Böcklin szelleme kísért távolból, csakhogy az ő életörömtől duzzadó mitológiai lényei és mediterrán pompájú tájai valami északias fantasztikumnak adták át helyüket, melyből az alkotó zaklatott lelkivilágára következethetünk. Gundelfinger művének bizarrsága még szembeötlőbbé válik, ha egy másik romantikus tájfestő hasonló elgondolású képével vetjük össze, mondjuk a fiatalkori kolléga, Keleti Gusztáv *A száműzött parkja* c. képével. Utóbbi is a pusztulásnak indult hajdani dicsőségre utal és száraz akadémikus eszközei az egész haza gyászos helyzetére utaló tartalom mélyebb megértését szolgálják. Ezzel szemben Gundelfinger tájképe inkább emlékeztet egy boszorkányszombat kísérteties helyszínére, mint valamifajta hazafias allegóriára. Még leginkább a Münchenben ez időben

elterjedőben levő misztikus és okkult tanokhoz igazodik, melyek később a szimbolizmusba torkollottak.

Az újonnan felmerült *Tavaszi táj várrommal*[41] (12. kép) is ennek a nagy művészi felbuzdulást tükröző utolsó müncheni évnek a terméke, Gundelfinger legharmonikusabb műveinek egyike. Mintha egész más kéz munkája lenne mindhárom azonos időben született festmény, mint-



19. Gundelfinger Gyula: Szigliget, 1891. Amerikai magántulajdon



20. Gundelfinger Gyula: Tájképvázlat. Magyar Nemzeti Galéria

ha nem győzte volna próbálgatni képességeit a különféle ábrázolásmódokban. A forrásokból több Gundelfinger mű nyomát lehet kiolvasni, mint amennyinek sikerült eredetijét, vagy legalább reprodukcióját előkeríteni.[42] A Szentiványi Lexikon is azt írja, hogy szépségi előkelő családoknál számos képe van szétszóródva, ezenkívül hagyatéka is bőségebb volt, mint az a ma még fellelhető művekből megállapítható. Ha minden művét sikerülne egybegyűjteni, talán megnyugtatóbb lenne az összkép, különféle korszakaihoz több festmény is tartozna. Most azonban szinte azt mondhatjuk: ahány kép, annyiféle elgondolás, illetve stílus. És érdekes módon mégsem téveszthető össze egyik sem kortársai vagy példaképei hasonló alkotásaival, a rokonság szinte mindig csak viszonylagos, több az elválasztó, mint az összekapcsoló vonás. A *Tavaszi táj várral* például távolról Hans Thomát juttatja eszünkbe, pedig könnyebben rokonítható későbbi, század végi törekvésekkel, elég, ha Levitan hasonlóan üde orosz tájaira, vagy a düsseldorfi tanultságú Hans von Volkmann (1860–1927) némely hangulatos lírai tájképére utalunk a századfordulóról. Theodor Hagen (1842–1919) szintén Düsseldorfban járt az Akadémiára tíz évvel Gundelfinger után, 1883-as *Nideggen vára* is távoli rokona Gundelfinger műveinek. A magyar képből úgy tűnik, hogy festőnk már a plein-air megfigyelések eredményeit is kamatoztatta ezen a vásznan, legalábbis a színes árnyékok, a gyengéd párás atmoszféra és a bárány-felhőkkel borított ég furcsa villódzása, a szórt fény elomlása a finoman színes tájon, mind erre enged következtetni. Valóban, szinte elképzelhetetlen lenne, hogy az előzőkkel azonos évből származik — ha a mindhárom képen jelenlévő szignó és dátum nem utalna megbízhatóan közös eredetükre.

Felsőmagyarországi várkastély (13. kép) című képét sajnos csak régi archívfotóból és Divald Kornél 1906-os Gundelfinger-cikke illusztrációjából ismerjük.[43] A fekete-fehér fotóból alig kivehető évszám szerint 1880-ban festhette és 1885-ben volt kiállítva a Képzőművészeti Társulat közvetítésével létrejött antwerpeni magyar kiállításon, valamint ugyanabban az évben a budapesti őszi tárlaton. Ismereteink szerint ez volt utolsó vadromantikus festménye, mely leginkább az 1873-as *Szinye-Lipóc vidékével* rokonítható és nem sok köze van az 1876-os év fent elemzett képeihez. Egy másik gyenge minőségű archívfotóról talán az 1881-es évszámot sikerült kiolvasnunk, ez a *Tavaszi reggel a szirmabesenyői parkban*[44] (14. kép), mely a Képzőművészeti Társulat 1891/92-es téli tárlatán, majd az 1892-i VI. nemzetközi müncheni műkiállításon szerepelt. Bár a baloldali fa göcsörtös ágai és a falevelek rajza a 70-es évek közepi képeit és grafikáit idézi, az összhangulat sokkal intimebb és líraibb, mint bármelyik eddigi művén, még ha az előtéri figurák esetlensége alakfestési járatlanságát is bizonyítja.

Ekkoriban már otthon tartózkodott és nagykorúvá lett féltestvérének segédkezett birtokai átvételében. Névleges neje, Mária és a fiatal Szirmay a müncheni évek alatt megszerette egymást és most, utóbbi nagykorúvá válásakor kívántak összeházasodni, ezért Probstner Mária 8 évi formaházasság után elvált Gundelfingertől és 1878 augusztusában hozzáment Szirmay Alfrédhoz. Az eddigi Szirmabesenyőn lakó anya nem nézte jó szemmel a házasságot, ezért átadta a házat a fiataloknak és ő maga Kassára költözött, ahol két év múlva meghalt. A művészetekért rajongó házaspár által kialakított boldog családi fészket gyakran meglátogatta az exférj és gyám-apa és több képet festett itt.[45] Hasonlóképpen szívesen töltött hosszabb időt Szirmabesenyőn több ízben is Szinyei Merse Pál feleségével, aki a ház asszonyának testvérhúga volt. Itt készült festményeiről folyóiratunk egyik előző száma közölt ismertetést.[46]

Gundelfinger figyelme ekkoriban újra a pereskedések felé fordult és csupán ritka szerencsés percekét szánszhatott a művészetnek, hiszen kevésbé harcos természetű öccsének próbálta minden erejével biztosítani a kapzsi rokonok által veszélyeztetett Szirmay-birtokokat. Most még nehezebb fába vágta a fejszéjét, mint annak idején a Probstner-ügy kapcsán. Ez időben sokat tartózkodott az

ősi Szirmay-birtokon, Sárosszentmihályon[47] régi okmányok keresése céljából. Okvetetlenkedéseire végül az egyik rokon becsületsértéssel válaszolt, ám az így kikényszerített párban Gundelfinger 1881. december 14-én lelőtte magabiztos ellenfelét. Egy évi államfogházra ítélték, melyből kegyelmi kérvényei ellenére is le kellett ülnie fél évet a váci börtönben 1884 júniusától decemberéig. Ebben az évben halt meg harmadik gyermekével együtt a szülése utáni gyermekágyi lázban Szirmayné Probstner Mária, különféle felvidéki járványok következtében pedig a hat éves elsőszülött fiúcska hunyt el, Szinyeiknél meg három kisleány. Gundelfinger féltestvére és védenca egyetlen kislányával maradt és búskomorságba esett, Szinyeiknek pedig végképp megromlott a házassága, mely 1887-ben válással végződött.

A vele és környezetében történt tragikus események azonban nem törik meg Gundelfingert. Kiszabadulása után újra Münchenben találjuk.[48] Teljes erővel veti magát a művészeti életbe, számon tartja a kiállításokat és igyekszik régi és újabb műveivel mindenütt jelen lenni. Hazatérése után saját kezelésébe veszi megmaradt korompai birtokát, faiskolát és gyümölcsösöket létesít és házvezetőnőjétől született kislánya társaságában igyekszik csupán otthoni boldogságára gondolni és a sorra elvesztett perek keserűségét elfelejteni. 1886-ból fennmaradt egy élénk színekben festett olajtanulmánya, melyen a rózsaszín ruhás élettárs ül kis gyermekükkel ölben a korompai ház ablakában.[49] Mintha más ember festette volna! A nagy harcos, mások bajának örökös orvoslója képes volt megletti korában a teljes megújulásra, ezt bizonyítja számos olajtanulmány, melyet tulajdonosuk, a művész Amerikában élő egyik leszármazottjának jóvoltából színes fotókon is tanulmányozhattunk. Míg az 1876-os *Tavaszi táj várral* minden frissesége mellett is bizonyos stilizálás jeleit mutatta, a tíz évvel későbbi, de e mű egyenes folytatásának tekinthető tájtanulmányok sokkal naturalisztikusabbak, a plein-air mélyebb megértéséről vallanak. Saját lelki áthangolódásán kívül ebben az is közrejátszhatott, hogy mind Münchenben, mind Pesten elszaporodtak a világosan festett képek és Gundelfinger, aki most különösen figyelemmel kísérte a kiállításokat, bátorságot merített kortársai hasonló törekvéseiből. Nagyvonalúan összegez *Erdei folyórészletével*[50] egész közel került Szinyei 1883-as *Pataktanulmányához*, míg *Olaszliszka*[51] című kis vázlata (18. kép) a korai szolnokiak plein-air-jére rimel.

Ezután azonban megtorpanás tapasztalható festészetében. Nem keres többé sem vadregényes, sem változatos, üde tájakat, egyetlen, már-már monomániás témája a felhős égbolt mindig változó látványa. Székely Bertalan volt ilyen kitartó felhő-festő. Gundelfingert főként a viharos ég szürkés színjátéka érdekelte, százával készítette ilyenkor felhőtanulmányait[52] (20. kép). Így hullt meg egyszer udvarháza tornácán: hatvanegy éves korában végzett vele az alattomos tüdőgyulladás.

A magyar festészet és a felvidéki élet különös figurája szállt vele sírba. Nagyobb névre szert tett, művészileg sikeresebb kortársaival összehasonlítva életműve sokkal egyenetlenebb és kisebb jelentőségű annál, hogy most túlzottan akarnánk hangsúlyozni rehabilitálásának szükségességét. Hiszen például Keleti Gusztáv sem festett sokat kultúrpolitikai tevékenysége miatt, mégis sokkal egyenletesebb színvonalú festői működése, melyben több műfajban bizonyította rátermettségét (tájképein kívül emlékezzünk például Eötvös Loránd ifjúkori arcképére). De Keleti kifejezőmódja retrográdnak mondható: mindig visszafelé nézett és kritikusként sem volt képes ráérezni a jövő tendenciáira. Gundelfinger kizárólag tájfestő volt, staffázs alakjai mind gyengék ahhoz, hogy más tematikát is feltételezhetsünk esetleg eltűnt műveivel. S bár nem volt határozott és kiforrott tehetség, legjobb műveiben kétségtelenül felfedezhetjük olyan önálló kezdeményezések még bátoratlan jeleit, melyek a festészet-történet fejlődése irányába mutattak.

Szinyei Merse Anna

1 *Szinye-Lipóc vidéke*, 1873. o. v. 79×127 cm. J. b. l.: J. v. Gundelfinger München 1873. MNG Ltsz.: 2758. Kiállítva: 1873 München, Glaspalast; 1877 OMKT téli kiállítás; 1885 Antwerpen; 1889 OMKT Arad—Temesvár—Herkulesfürdő-vándorkiállítás; évekig a Nemzeti Múzeum Képtárában, Szépművészeti Múzeumban, majd a Nemzeti Galériában.

2 *Tájkép várral*, 1876. o. v. 78×126,5 cm. J. j. l.: 1876 J. v. Gundelfinger München. MNG Ltsz.: 82. 28. T. Kiállítva: MNG Új szerzemények 1983—84.

3 *Tavaszi táj várral*, 1876. o. v. 43,5×63,5 cm. J. j. l.: J. v. Gundelfinger München 1876. 63. BAV Aukció 1984. május. Kat.sz.: 74.

4 MNG Adattár Ltsz.: 21692/1983.

5 *Ivan Chalupecky—Ján Rak*: Dejiny Krompachy. M. N. V. Krompachy, 1981.

6 *Divald Kornél*: Gundelfinger Gyula festőművész (Művészet, 1906. 232—242.)

7 *Divald i. m.* 234. A szepeshelyi levéltári kutatásokon alapuló adat valószínűleg hitelesebb, mint a családi szájhagyomány útján fennmaradt sváb eredet hiedelme. A festő maga is kutatta ősei nyomát, amikor 1857-ben düsseldorfi festőnövendékként a breisgaui Freiburg mellett Guldenfingen falut felkereste. Semmi sikerrel nem járt, már csak azért sem, mert ősei 400 évvel azelőtt már a Felvidéken éltek.

8 *Thieme-Becker Künstlerlexikon* XV. Leipzig, 1922. 341.

9 Olaj, fa, 34×28 cm. Irod.: *Végvári Lajos*: Kétszáz év magyar festészet a Miskolci Képtárban. Miskolc, 1982. kat.sz. 23. Közölve színesen a címlapon és a 30. oldalon fekete-fehérben. — A Miskolcra vonatkozó adatokért Bán Lászlónak, özv. dr. Szigethy Miklósnak, valamint id. dr. Dabasi-Halász Zsigmondnak tartozom köszönettel.

10 Gundelfinger Gyula szepesi alispán nagyapja, György egyébként szintén Szinyei leányt vett feleségül: Borbála Annát (1757—1807), akinek 1779-ben festett, ismeretlen gyenge festőtől származó portróját (férjével együtt) nemrég ajándékozták a leszármazottak a Nemzeti Galériának (Ltsz.: 82.30 T). Ő Szinyei Merse Pál dédapjának húga volt, míg Matild sokkal távolabbi rokon, a család másik ágából.

11 Az 1. jegyzetben megadott befejezett képen kívül a MNG birtokában van még egy jó minőségű félbehagyott vázlat (*Szinye-Lipóc környéke*, o. v. 22×42,5 cm. J. n. Ltsz.: 59.163 T). Ez is egyike azon képeknek, melyeket Divald szerint Szinyei Merse Pál válogatott ki a művész hagyatékából a múzeum számára. Gundelfinger Amerikában élő leszármazottjának tulajdona ezen kívül még egy kis tanulmány, mely őszi szinompájával a nagy kép korábbi variánsa (*Szinye-Lipóc*, o. v. 7,5×12 cm).

12 *Divald és az ő nyomán Szentiványi Gyula* is (Magyar Képzőművészek Lexikona I. Bp. 1915. 611.) későbbre teszi a pert. Az MNG Adattárában levő eredeti okmányból (Ltsz.: 21692/1983—54.) azonban tudjuk, hogy az megelőzte a bécsi tanulmányokat, hiszen kelte 1854. október 3.

13 Az adat forrása: *Almanach der Maler und Bildhauer Deutschlands und Österreich—Ungarn*. I. Jahrgang 1890. Stuttgart.

14 *Szentiványi i. m.* 612.

15 Autográf feljegyzései az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Lexikon-anyagában találhatók.

16 „Kakas Márton a műtárlatban” (Vasárnapi Újság 1859. május 23. 260.)

17 A többi forrással ellentétben *Divald* 1858-ra teszi hazatérésének dátumát.

18 *Szentiványi i. m.* 611.

19 *Divald i. m.* 234.

20 o. v. 68,5×55,8 cm. J. n. Budapesti magántulajdon. Az MNG Adattárában ajándékozott családi fotóalbumban van annak a fotónak eredetije, melyről a Divald-cikk portréfelvétele készült. Ugyanarról, vagy egy hasonló, alig eltérő beállítású egykorú fotóról készülhetett Gundelfinger arcképe, melyet ugyan a leszármazottak önarcképnek tartanak, a művész festményein megfigyelhető gyenge alakfestés alapján azonban ezt meg kell kérdőjeleznünk, annál is inkább, hogy egyetlen portrét sem ismerünk tőle. A Gundelfinger-portré viszont az arcképfestéshez kiválóan értő, valószínűleg müncheni tanultságú művész kezétől származik. Az még esetleg elképzelhető, hogy az idősebb művész a régi fotó alapján maga készítette mégis a másolatot, de ez kevésbé valószínű. Egyelőre e kérdés megoldhatatlannak látszik. Ha előkerülne az örökösök tulajdonából elkallódott portré, melyet Gundelfinger élettársáról festett, talán könnyebb lenne eldönteni a szerzőséget.

21 O. v. 39,4×47,5 cm. J. b. l.: Gundelfinger Gyula 1865. A Képtár magyar anyagát megőrző Szépművészeti Múzeum a festményt később a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumnak adta letétbe (761/1921. sz. akta), ahol időközben nyoma veszett. Leírását ld. dr. Peregriny János: A Magyar Nemzeti Múzeum Képtárának leíró katalógusa. Bp. 1900. 2854. sz. alatt.

22 O. kartonra ragasztott vászon, 39×48,5 cm. J. n. Budapesti magántulajdon.

23 Papír, gouache, 196×270 mm. J. n. Felirata: Ursprung 19 Juli 1875. MNG Grafikai Osztály Ltsz.: 182—1899. Kiállítva: 1976 MNG. Veduták.

24 Papír, ceruza, lavírozott tus, 175×263 mm. J. n. Felirata: Budathin 6 oct 1868. Budapesti magántulajdon.

25 Papír, ceruza, lavírozott tus, 232×313 mm. J. n. Felirata: Diós-Győr 11 Juli 1869. Budapesti magántulajdon.

26 *A diósgyőri várrom*. Papír, gouache, 238×325 mm. J. n. MNG Grafikai Osztály Ltsz.: 1905—1855. Kiállítva: 1976 MNG. Veduták.

27 O. v. 23×43 cm. Felirata: „Zipserschloss in der Zips (Nord Ungarn) 1872”. Amerikai magántulajdon.

28 O. v. 19×28,5 cm. J. n. Amerikában élő tulajdonosa úgy tudja, hogy a kép a sárosi várat ábrázolja.

29 O. v. 23×43 cm. Felirata: „Oktober 1891”. Amerikai magántulajdon.

30 O. v. 21×41 cm. J. n. MNG Ltsz.: 2848. Reprodukálta *Bohnár Éva*: Balatoni Képtár. Katalógus. Keszthely, 1975. 18.

31 O. v. 39,5×60 cm. J. n. MNG Ltsz.: F. K. 4748.

32 Közli *Szinyei Merse Anna* az Akadémiai Kiadó részére átadott Szinyei Merse Pál-dokumentumkötetben, a Probstner-leányokra vonatkozó más adatokkal együtt (nyomdában).

33 P. gouache, 194×285 mm. J. n. MNG Grafikai Osztály Ltsz.: 1905—1854. Reprodukálva: Szepesi művészek kiállítása. Nemzeti Szalon 1937. Katalógus, szám nélkül. Kiállítva: 1976 MNG. Veduták.

34 Részletét közli *Meller Simon*: Szinyei Merse Pál élete és művei. Bp. 1935. 92. A levél teljes kritikai kiadására Szinyei Merse Anna 32. jegyzetben említett forráspublikációjában kerül majd sor (207. sorszámú levél).

35 Az ismeretlen helyen levő levéltöredéket közli *Lázár Béla*: Szinyei müncheni évei III. (Magyar Művészet 1935. 5. sz. 133).

36 *Divald i. m.* 238—239.

37 *Divald i. m.* 239. Sajnos mára az összes levél elveszett vagy megsemmisült.

38 Amerikai tulajdonosa szerint o. v., szerintem talán inkább gouache vagy akvarell, 32×43 cm. Felirata: „Krompach Sept. 1873”.

39 Német kiállításokon Abenddämmerung címmel szerepelt, ennek szó szerinti fordítását adták meg a korabeli magyar kiállításokon is, bár elegendő lenne az Alkonyat cím is. O. v. 33×50 cm. J. b. l.: J. v. Gundelfinger München 1876. Budapesti magántulajdon. A legújabb szakszerűtlen restaurálás hozta ki ilyen élesen bevésve a színt, egyéb részletei szerencsére érintetlenül maradtak. Kiállítva: 1885 OMKT antwerpeni és budapesti őszi kiállítás; 1890 OMKT kolozsvári, brassói, majd budapesti téli kiállítás.

40 Adatait lásd 2. jegyzet. A kép a Nemzeti Galéria új szerzeményi kiállításán volt látható 1983—84 telén. A családi hagyomány szerint a nagysárosi vár képeletben megécsézett romjait ábrázolná, de ez kevésbé valószínű a domborzati viszonyok miatt is, hiszen Nagysáros község és a hegytetőn épült vár között sokkal nagyobb szintkülönbség van, mint ahogy itt a képen látható. Az épület inkább egy archívfelvétele rosszúl látható másik festmény épületéhez hasonlít, mely valószínűleg a fricsi kastélyt ábrázolja, meglehetősen áttisztálva. Frics azonban sosem volt romos. Az sincs kizárva, hogy képünk azonos az OMKT 1877-es téli kiállítására Gundelfingertől Münchenből beküldött *Várkastélyrom (Sáros megyei motív)* c. képpel, mely a Társulat 1889-es aradi—temesvári—herkulesfürdői vándorkiállításán is részt vett.

41 Vö. 3. jegyzet. A festmény talán azonos a *Reggel a Lauter völgyében Dorneck mellett Württembergben* címmel több kiállítást is megjáró képpel (OMKT kiállítás Budapest és Antwerpenben 1885-ben; Budapest, Kolozsvár és Brassóban 1890-ben; a Wiener Künstler-Club bécsi kiállításán 1890-ben; a müncheni Glaspalastban 1892-ben).

42 Szívesen megnéznék például a Múcsarnokban 1889-ben bemutatott *Küldés Branyiszkoról Szepesvár tájára*, vagy az 1890-ben kiállított *Őszi reggel a Vág völgyében* című képet, valamint a végrendeletében is megemlített (Ltsz.: 21692/1983—56.) számtalan fricsi tanulmányt, melyek közül egy állítólag az eperjesi múzeum tulajdona. A szlovákiai magán- és közgyűjtemények még bizonyára szágnának néhány meglepetéssel Gundelfinger-ügyben is. Éppen ezért nem csatlunk táblázatszerű oeuvre-katalógust e cikkhez, hiszen minden eddig megismerhető adatot a jegyzetekben közlünk, de a felvidéki anyag és a leszármazottaktól elkerült művek felkutatása még hátravan. Az unoka például emlékszik egy olyan pipascos tájképre is, mely állítólag erősen megközelítette *Szinyei* hasonló témájú képeinek kontrasztos színerejét, ezt különösen érdekes lenne látnunk.

Az MNG Grafikai Osztálya egyébként még az alábbi műveket örzi Gundelfingertől — ezekre elemzéseinkben külön nem térünk ki: *Tachensteini várrom*, 1872, p. akv. 271×376 mm. Ltsz. 1899—181. Kiállítva: 1976 MNG. Veduták — *Várrom* (Radjina bei Pilgan), p. akv. 137×292 mm. Ltsz. F 84. 1. — *Templomrom* (Bieschin), 1862, p. akv. 126×177 mm. Ltsz. F 84. 2. — *Welhartitz kastély*, p. akv. 125×180 mm. Ltsz. F 84. 3. Kiállítva: 1985/86. MNG. Mecenásaink.

43 Foto MNG Adattár Ltsz.: 21692/1983—44. *Divald i. m.* 229. lapon reprodukálja. Ő 1875-re datálja, nem tudni, mi okból.

44 MNG Adattár Ltsz.: 21692/1983—46.

45 Az OMKT 1891/92-es téli tárlatán *A szirmabesenyői kastély részlete* című kép szerepelt a már említett *Tavaszi reggel a szirmabesenyői parkban* című képpel és egy különös című másik festménnyel együtt (*Elszegényedett nemes kastélyának erkélye*), mely valószínűleg korábbi alkotása lehetett, akárcsak az *Arva vára*. A művész 1889-

ben a Nemzeti Múzeum Képtára hagyományozta Szirma Besse-nyő-nek nevezett képét (o. v. 36,2 × 27,4 cm. J. n. MNG I. sz.: I. U. 58. 63.; Peregriny i. m. 875. sz.), ez valószínűleg az OMKT tárlatán bemutatott képpel.

46 Vö. Szinyei Merse Anna: Szinyei Merse Pál ismeretlen szín-vázlatai 1883-ból (Művészettörténeti Értesítő XXXII. 1983, 254–256.)

47 A környezet élményszerű leírása és Gundelfinger élettörténete olvasható Divald Kornél: Felvidéki séták c. könyvében (3. kiadás Budapest é. n. 127–132.)

48 Lyka Károly: Magyar művészet Münchenben. Bp. 1951. 59. 49 O. v. 23 × 21 cm. Amerikai magántulajdon. A művész hagyatékából Magyarországon lappang ezenkívül egy kép, mely a gyerme-

két kézenfogva vezető élettársát ábrázolja a korompai ház előtt-tisztáson, háttérben a birtok egy részével.

50 O. v. 29,5 × 44 cm. J. n. Amerikai magántulajdon.

51 O. v. 22 × 42,5 cm. J. n. MNG I. sz.: 59.164 T. Az MNG Adat-tárában fennmaradt kis vázlatkönyvében (I. sz.: 21692/1983–107.) látható egy 1878 októberére datált kis ceruzarajz Lisztkáról egész más képtémával. A festmény mintegy tíz évvel későbbi kell legyen. Tokajhegyalján sok felvidéki családnak volt szülője, így többször is utazhatott oda.

52 Az örökösök még őriznek néhányat, ezek közül kettőt ajándékoztak a Nemzeti Galériának: *Tájképvázlat*, o. v. 19 × 15 cm J. n. I. sz.: 82.26 T (itt reprodukáljuk); *Kilátás Kolínoc felé*, o. v. 20,2 × 12,5 cm. J. n. I. sz.: 82.27 T.

GYULA GUNDELFINGER, EIN VERGESSENER UNGARISCHER LANDSCHAFTSMALER

(1833–1894)

Es finden sich noch immer viele solche, in Vergessenheit versunkene Persönlichkeiten der ungarischen Kunst des 19. Jahrhunderts, von denen wir wohl einige bedeutendere Werke kennen, der Lebenslauf des Schöpfers und seine übrigen Werke sind uns aber kaum bekannt. Die Erforschung der Kleinmeister kann doch den Forscher helfen, das Zeitbild wesentlich nuancierter als bisher darzustellen und das ist, zur Zeit der Vorbereitung des großen kunstgeschichtlichen Handbuchs besonders nötig. Gyula Gundelfinger ist zum Beispiel in der ständigen Ausstellung der Ungarischen Nationalgalerie seit Jahrzehnten von einem Gemälde vertreten, aber wir konnten seinen Namen außer einem aus dem Jahre 1906 stammenden Aufsatz von Kornél Divald sowie den wortkargen Lexikon-Stichwörtern in der Literatur beinahe nirgendwo treffen. Im Jahr 1984 war noch ein Werk des Malers auf der Neuerwerbungenausstellung der Ungarischen Nationalgalerie, der eine kleine Kollektion aus dem Nachlaß des Meisters geschenkt wurde, zu sehen. Auch auf der Auktionsausstellung ist zur gleichen Zeit ein interessantes Gemälde von ihm aufgetaucht. Deshalb ist es aktuell geworden, das romanhafte Leben des Meisters und seine Werke bekannt zu machen.

Der Ahne von Gyula Gundelfinger hat noch, als er im 15. Jahrhundert in Begleitung der Teschener Herzogin Hedwig, der Mutter des ungarischen Königs János Zápolya vom Gebiet Breslau nach Ungarn kam, Guldenfinger geheißen. Einigen Quellen nach war er schwäbischer Abstammung. Die den auf Gundelfinger geänderten Namen führende Familie ist eine der einflußreichsten der Zips geworden, der Großvater des Malers war z. B. Vizegespan. Außer einigen langsam abfallenden Bergwerken von Krompach, der freien königlichen Bergstadt von rückgängiger Bedeutung hat das heute schon völlig umgestaltete Eisenwerk auch ihm gehört.

Der kleine Gyula hat seinen Vater früh verloren und seine Mutter, Matild Szinyei Merse hat bald den kaiserlichen und königlichen Kammerherrn, Oberstleutnant Grafen István Szirmay geheiratet. Auf dem in der Galerie in Miskolc ausgestellten prächtigen Porträt hat József Borsos die schöne Frau schon als Frau Szirmay verewigt. Sie war zu realistisch gesinnt, der sich früh meldenden künstlerischen Neigung ihres Sohnes mit Verständnis zu begegnen. So wurde er gezwungen, die militärische Laufbahn zu wählen. Gyula ist als Kadett in das in Böhmen stationierende 2. Husarenregiment eingeteilt worden, wo er, dank des Einflusses seines Stiefvaters schnell auf der Militärdienstleiter gestiegen ist. Er ist nur noch 21 Jahre alt, als er zum Oberleutnant befördert wird, der Junge läßt schon aber seine ursprüngliche Neigung weiter nicht ersticken und er bereitet sich auf künstlerische Studien vor. Diesen Entschluß hat er nicht unerwartet gefaßt, da er all seine Freizeit auch im Soldatendienst mit Zeichnen verbrachte. Schon in dieser Zeit hat er ein großes Interesse für die romantischen Themen gezeigt; seine Skizzenbücher sind voll mit Zeichnungen von alten Burgruinen, rauen Wildnissen, martialischen Husaren und am Wegrand liegenden Wirtshäusern.

Im Jahre 1855 fängt er seine Kunststudien in der Wiener Privatschule von Karl Rahl an. Von den dort studierenden ungarischen Jungen hat er in erster Linie mit Gusztáv Keleti, der ein Jahr jünger als er war, eine nähere Freundschaft geschlossen, mit dem er bis an sein Lebensende in Verbindung stand. Obwohl die Atmosphäre der Schule von Rahl im Vergleich mit der Akademie viel ungebundener war, ist sowohl Keleti als auch Gundelfinger — infolge der langlebenden Wirkung der minutiösen Landschaftsdarstellung des Biedermeier — anfangs aus den zeichnerischen Elementen der Landschaft ausgegangen und das Malerische ist in ihrem Schaffen nur später, mit der Verstärkung ihrer romantischen Anschauung, in den Vordergrund getreten.

Es waren wahrscheinlich seine unruhige Natur und seine unstillbare Lernbegierde, die Gundelfinger weiter, auf die Düsseldorfer Kunstakademie gebracht haben. Zwischen den Jahren 1856–59 hat er als Schüler von Karl Friedrich Lessing die realistischere Richtung der dortigen Landschaftsmalschule kennengelernt, während er das halbe Deutschland bereiste. Zu dieser Zeit kann er sich schon genug stark gefühlt haben, vor der Öffentlichkeit des Vaterlandes aufzutreten, da er Landschaften zur Winterausstellung von 1858–59 des Pester Kunstvereins sowie noch zu zwei weiteren Ausstellungen, vorläufig noch unter dem Pseudonym László Gyulaffy, eingeschickt hat. Eines von seinen Werken hat auch die Aufmerksamkeit von Mór Jókai auf sich gelenkt, der darüber eine günstige Kritik geschrieben hat.

Da er die Ausgaben der kostspieligen Auslandsreisen aus dem geringen Einkommen seiner vermieteten Landgüter nicht mehr sichern konnte, ließ er sich auf eine längere Zeit in Krompach nieder, um die in der Zwischenzeit völlig zugrundegegangene Wirtschaft in Ordnung zu bringen. Diese Arbeit hat ihm all die Zeit und Energie in Anspruch genommen, so daß das Malen jahrelang weglieb. Nur im Jahre 1866 hat er sich, bereits unter seinem eigenen Namen, mit Werken an der Ausstellung des Vereins für Ungarische Bildende Künstler beteiligt.

Auf seine, sich noch mit der beschreibenden, topographischen Vedutenmalerei verknüpfende Landschaftsauffassung können wir aus der im hohen Alter des Meisters entstandenen Kopie seines 1865 datierten Bildes „Die Burg von Arva“ (Abb. 2.) schließen. Der Zweck des Künstlers war hier die genaue Darstellung des sich in der kristallklaren Luft äußert scharf abzeichnenden Anblicks. Seine Farbgebung ist ziemlich mannigfaltig und lebhaft, sie ist — aus dem wirklichen Ansicht ausgegangen — gar nicht idealisiert; der Maler hat ein feines Gefühl, die kleinsten Unterschiede der sowohl in der Nähe als auch in der Ferne viele Variante bietenden grünen Farben widerzugeben. Seine beinahe naturalistische, aber noch äußerst harte Darstellungsweise wird noch auf seinen, in der Mitte der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts angefertigten Aquarellen, Gouache-Studien (Abb. 6. u. 7.) wahrscheinlich auf Einfluß von Pál Szinyei Merse schon mit einem gesteigerten Kolorit und mit ins Lila spielenden Schatten

bereichert, zurückkehren. Seine sich aus dem Jahre erhaltene Zeichnung über die *Burg Budatin* (Abb. 3.) beweist, daß der Künstler die graphischen Mittel mit Selbstsicherheit und mit einer selbstverständlichen Natürlichkeit angewendet hat. Seiner romantischen Gesinnung entsprechend haben die das Gedächtnis vergangener Zeiten bewahrenden Burgen späterhin seine beliebtesten Themen gebildet. Sein Interesse daran ist fast sein ganzes Leben hindurch wach geblieben. In seinen frühen Werken (Abb. 4., 5.) ist eine naive Ergriffenheit bzw. Stilisierung zu spüren. Die späteren werden immer zusammengefaßter, wahrhaftiger und auch ihre Raumkonzeption weist eine persönlichere, ausgeprägtere Lösung auf (Abb. 15., 16., 17.). Gundelfinger konnte eine kontinuierliche und folgerichtige künstlerische Aktivität nicht entfallen, da sein stark entwickelter Gerechtigkeitssinn sowie seine für die Rechte von anderen immer kampffertige Hilfsbereitschaft ihn in unzählige Unannehmlichkeiten gestürzt und auch von seinem großen Ziel, der Kunst abgelenkt haben. So hat er langdauernde Prozesse, eine Scheinehe, sogar ein Duell, und auch die darauffolgende halbjährige Gefängnisstrafe auf sich genommen. Hätte er seine Kraft in derartigen Don Quijote-Ringkämpfen nicht zerstückelt, würde auch sein Lebenswerk ein einheitlicheres Bild aufweisen und wir würden keine so große Qualitätsunterschiede auch unter seinen erhaltenen Werken geringer Anzahl feststellen können.

Gundelfinger sehnte sich seit langem nach München, wo er sich endlich, wennschon wegen seiner im Gange befindlichen Angelegenheiten auch hier nicht ungestört, in den Jahren 1870–76 wieder der Kunst widmen konnte. Die Quellen sind darüber einig, daß er in dieser Zeit Eduard Schleich d. Ä. und Arnold Böcklin für seine Meister hielt. Es ist dem Einfluß von Schleich zuzuschreiben, der die Tradition von Barbizon für Mitteleuropa überbrachte, daß der infolge seiner Wiener und Düsseldorfer Studien bis dahin bewahrte zeichnerische Charakter aus seinen Bildern allmählich verschwand. Das immer reicher werdende Kolorit seiner Gemälde kann dagegen ihren Ursprung in zwei Quellen, im Kennenlernen der künstlerischen Prinzipien von Böcklin und derjenigen von Szinyei Merse haben. Es ist bezeichnend, daß er von keiner Variante der in vielen Richtungen ausstrahlenden, in Blüte stehenden Münchner Malerei beeinflusst wurde, es war nur die, mit dem allgemeinen Unverständnis empfangene Kunst des gleichfalls Gast Böcklins, die ihn nicht in seiner Themenwelt, sondern in der Originalität der Auffassung interessierte.

Seine Beziehung zu Szinyei ist im Juni 1872 enger geworden. Wir wissen nicht, ob sie einander früher überhaupt gekannt haben. Derzeit hat Gundelfinger sein Atelier dem nach einer zweijährigen Abwesenheit nach München zurückkehrenden Szinyei angeboten, wo der Letztere bis August gearbeitet hat — um dann später in dem von Benczur verliehenen Atelier in der Arco-Strasse, in Böcklins Nähe gelangen zu können. Zu dieser Zeit hat Szinyei das „*Maisfest*“ gemalt, wozu die nominelle Frau von Gundelfinger das Modell der weißgekleideten Frauengestalt gesessen hat. Mit deren jüngeren Schwester, Zsófia Probstner, Gundelfingers Pflgetochter hat sich dann der junge Szinyei im Frühjahr 1873 verlobt.

Auf dem Gemälde „*Landschaft um Szinye-Lipóc*“ von 1873 (Abb. 8.) ist es nur noch ein roter Fleck, der auf Szinyeis Einfluß hinweist. Dieses Rot wurde als Kontrast zu den, den bräunlichen Galerieton ablenkenden vielen Grünen in die Mitte gestellt. Das im selben Jahr auf der großen Ausstellung des Münchner Glaspalastes gezeigte Gemälde ist bis auf heute in der ständigen Ausstellung der Ungarischen Nationalgalerie zu sehen. Es bewahrt noch sowohl in der Auswahl der wildromantischen Gegend als auch in ihrer klassischen Komposition die auch in der Romantik fortlebende Tradition des Landschaftsmalens. Dagegen hat er im September 1873

eine „*Dorfpfarte in Krompach* mit frischen, hellen Farben gemalt, die ein während der kontinuierlichen Betrachtung des Motivs entstandener Natur-Ausschnitt ist. Damals war Gundelfinger mit Pál Szinyei Merse besonders oft zusammen, der bei ihm zwecks der Vorbereitung seiner im Oktober zu haltenden Hochzeit zu Gast war. So hat sich der Einfluß des jungen und energischen Malergenossen kräftiger als der Traditionalismus der fernen Kunstzentren erwiesen.

Auf dem drei Jahre später entstandenen Werk (*Frühlingslandschaft mit Burgruinen*, 1876, Abb. 12.) scheint Gundelfinger die Ergebnisse der Pleinairbeobachtungen schon erfahrener angewendet zu haben; die sanfte Beleuchtung durch das zerstreute Licht, die fein gefärbte Landschaft, die milde, dunstige Atmosphäre und das Flimmern des mit Lämmerwölkchen bedeckten Himmels lassen wenigstens darauf schließen. Von fern erinnert uns das Bild an Hans Thoma, es ist aber noch mehr mit den Bestrebungen des Jahrhundertendes in Verwandschaft zu bringen; es genügt, wenn wir auf die gleichfalls frischen, russischen Landschaften von Levitan, oder auf einige stimmungsvolle lyrische Landschaften des in Düsseldorf geschulten Hans von Volkmann hinweisen.

Das Gemälde „*Abenddämmerung*“ (1876, Abb. 10.) zeigt eine andere Seite der Malkunst von Gundelfinger. Der die ganze Bildfläche beherrschende Baum mit sonderbarer Form ernähert schon Csontváry und verstört die ansonsten idyllische Stimmung völlig: die bei Schleich gesehene intime Landschaft läßt eine gewisse bittere Grimasse spüren. Das gleichaltrige „*Landschaft mit Burgruinen*“ (Abb. 11.) hat einen noch prägnanteren Phantasiecharakter. Der Geist von Böcklin, der München schon einige Jahre zuvor verließ, spukt hier, aber die mit Lebensfreude vollen, mythologischen Gestalten und die prächtigen Mediterranlandschaften von Böcklin sind hier irgendeinem nördlichen Phantastikum gewichen, woraus man auf Gundelfingers gehezte Innenwelt folgern kann. Tatsächlich ist in seinem Leben wieder eine schwere Periode begonnen, als er München verlassen hat. Deshalb sind aus dieser Zeit nur wenige Bilder übergeblieben.

Seine späte, überaus harmonische schöpferische Periode dauerte von 1886 bis 1892, als er sich auf seinem verbliebenen Landbesitz in Krompach niederließ. An der Seite des von seiner Haushälterin geborenen Töchterchens hat endlich ein eigenes Hausglück die unruhige Seele des Malers erfüllt. Gundelfingers künstlerische Auffassung erfährt durch dieses neue Gefühl eine völlige Erneuerung. Seine Ölstudien aus dieser Zeit sind ungekünstelte Natur-Ausschnitte, jede von ihnen ist eine frische, mit hellen Farben gemalte, großzügige Synthese (Abb. 18.), die mal mit einem Werk von Szinyei, mal mit den Pleinairgemälden der frühen Szolnoker Maler in Verwandschaft zu bringen sind. Gundelfinger hat den Ausstellungen auch in dieser Zeit mit großer Aufmerksamkeit gefolgt, so konnte er aus den sowohl in München als auch in Pest je öfter vorkommenden Bildern mit hellem Kolorit zu dieser für ihn neuen Darstellungsweise Mut schöpfen.

Seine letzten Jahre hat er in stiller Resignation verbracht. Er sucht weder nach wildromantischen noch wechsellvollen, frischen Landschaften; sein einziges beinahe schon monomanisches Thema ist die Wiedergabe des sich immer verändernden bewölkten Himmels; von der Erdoberfläche läßt er kaum etwas sehen. Eine während des Malens der Gewitterwolken erwischte Lungenentzündung hat sein Ende in seinem 61. Lebensjahr herbeigeführt.

Eine sonderbare Gestalt der ungarischen Malerei und des Lebens in Oberungarn ist mit ihm ins Grab gelegt worden. Er hat ein Lebenswerk von ungleichmäßiger Qualität und ziemlich geringer Quantität hinterlassen. Dennoch können wir in seinen besten Werken schüchterne Zeichen einer selbstständigen Initiative entdecken, die zweifellos in die Richtung der Entwicklung der Malerei zeigen.

KUTATÁS

A MÁTYÁSKORI BUDAI KIRÁLYI KÖNYVKÖTŐMŰHELY LELETEI

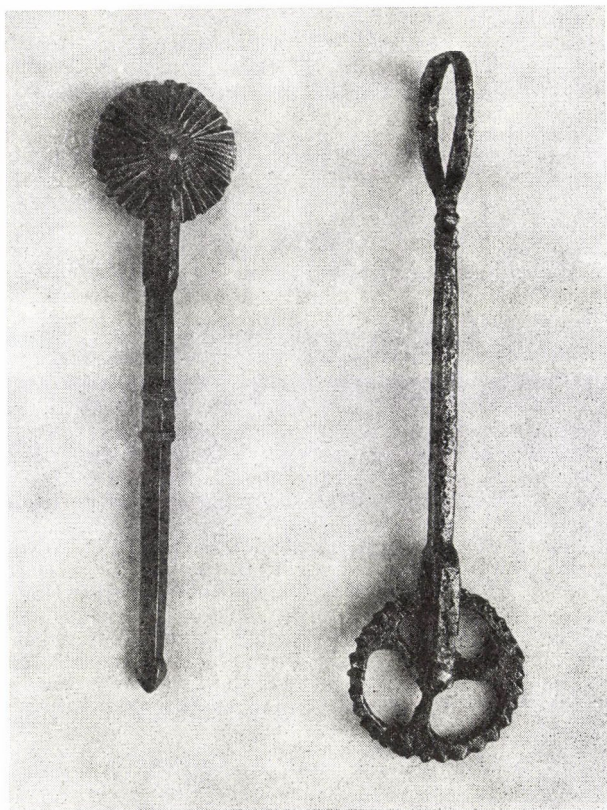
A budai királyi palota régészeti leletei között több olyan tárgy van, amelyik a palota területén működő műhelyek valamelyikéből származik. Ezek szétválogatása, az egyes műhelyek tevékenységének bemutatása eddig csak néhány művesség esetében történt meg, a tudományos publikációk főként a palota történetével, építészeti és művészeti kérdéseivel foglalkoznak. A palotához tartozó, illetve a királyi udvar számára dolgozó kisebb műhelyek közül egyedül a csontfeldolgozó, esztergyálosműhelyt ismerjük, meghatározták a műhely helyét, bemutatták az itt készült tárgyakat és a jellegzetes műhelyhulladékokat is.[1] Közismertek a királyi palota 13–16. századi kerámialeletei is, de az udvar számára dolgozó, edényeket és kályhacsempéket előállító fazekasműhelyek helyét még nem ismerjük.[2] Pontosan ez utóbbiak helyének meghatározásával kapcsolatban merült fel az a kérdés, hogy tulajdonképpen milyen ipari tevékenység képzelhető el a királyi palota területén. A tömegáru- kibocsátó, nagy területet, helyiségeket igényelő kerámia-, fémfeldolgozó műhelyek nehezen képzelhetők el itt, de minden bizonnyal voltak a csontesztergyálosokhoz hasonló, kis területen berendezhető műhelyben dolgozó, értékesebb tárgyakat előállító iparosok. Az erre utaló, igen gazdag régészeti leletanyagból dolgozatunkban egy olyan csoportot emelünk ki, amely mind a budai, mind az egész magyar középkori kutatásban figyelemreméltó.

A bemutatásra kerülő, kiválasztott tárgyak a palotában működő könyvkötőműhelyre utalnak, műhelyhulladékok, szerszámok. Legnagyobb részük 15. századi személtretegekből került elő, főként a 15. század második felére jellemző egyéb régészeti leletek kíséretében. Nem véletlen azonban, hogy szép számmal ilyen tárgyak is felszínre kerültek, mert köztudott, hogy Budán a 15. század második felében igen sok könyv volt. Az is ismert tény, hogy a könyvek egy része itt készült, s nem valószínű, hogy a befejezett könyveket valahol másutt kötötték volna.[3]

A történeti forrásokból az is kiderül, hogy a palotában levő könyvek milyen célra szolgáltak. A 15. század második felében, Mátyás uralkodása idején, határozottan szétválasztható a könyvek három főbb csoportja. Elsőként említjük a királyi gyűjtemény köteteit, valószínű elkülönítve őrizték az egyházi és világi hivatali tevékenységnél nélkülözhetetlen, speciális tudományos műveket, s végül a könyvek harmadik csoportját alkotó befejezett királyi könyveket és levéltárat említjük. Középkori forrásmunkában is szó esik a palota könyvtáiról, Oláh Miklós történeti munkájában (1531–1536) a királyi palota leírásánál határozottan megkülönbözteti a két könyvesházat a nagy könyvtár két díszes termétől. Ez utóbbi a Corvina könyvtár volt, amely a palota keleti szárnyán a kápolna közelében helyezkedett el.[4] A két kisebb könyvesház közül az egyik azonos lehetett azzal a könyvraktárral, amelyet a palota nyugati szárnyában találtak a török kiűzése után (17. század vége). Ekkor Marsigli a megmaradt könyvek számát 800-ra becsülte, 300-at ezekből jegyzékbe foglaltak és Bécsbe szállítottak. A jegyzékbe foglalt könyvek tartalmi vizsgálata után kiderült, hogy kizárólag egyházi célra szolgáló művek voltak. Ez az egyházi gyűjtemény valószínűleg a Mátyás király által

létesített papi testület, társaskáptalan könyvtára lehetett.[5] A befejezett királyi könyveket és a királyi levéltárat a 14. század második felében Nagy Lajos király a palota déli szárnyán levő tárnokházban őriztette, lehetséges, hogy Mátyás király koráig a királyi könyvtár is itt volt.[6] Mátyás uralkodása idején valószínűleg továbbra is a tárnokházban maradtak a hivatali élet könyvei, s ha mást nem is, ezeket mindenképpen a budai palotában készítették.

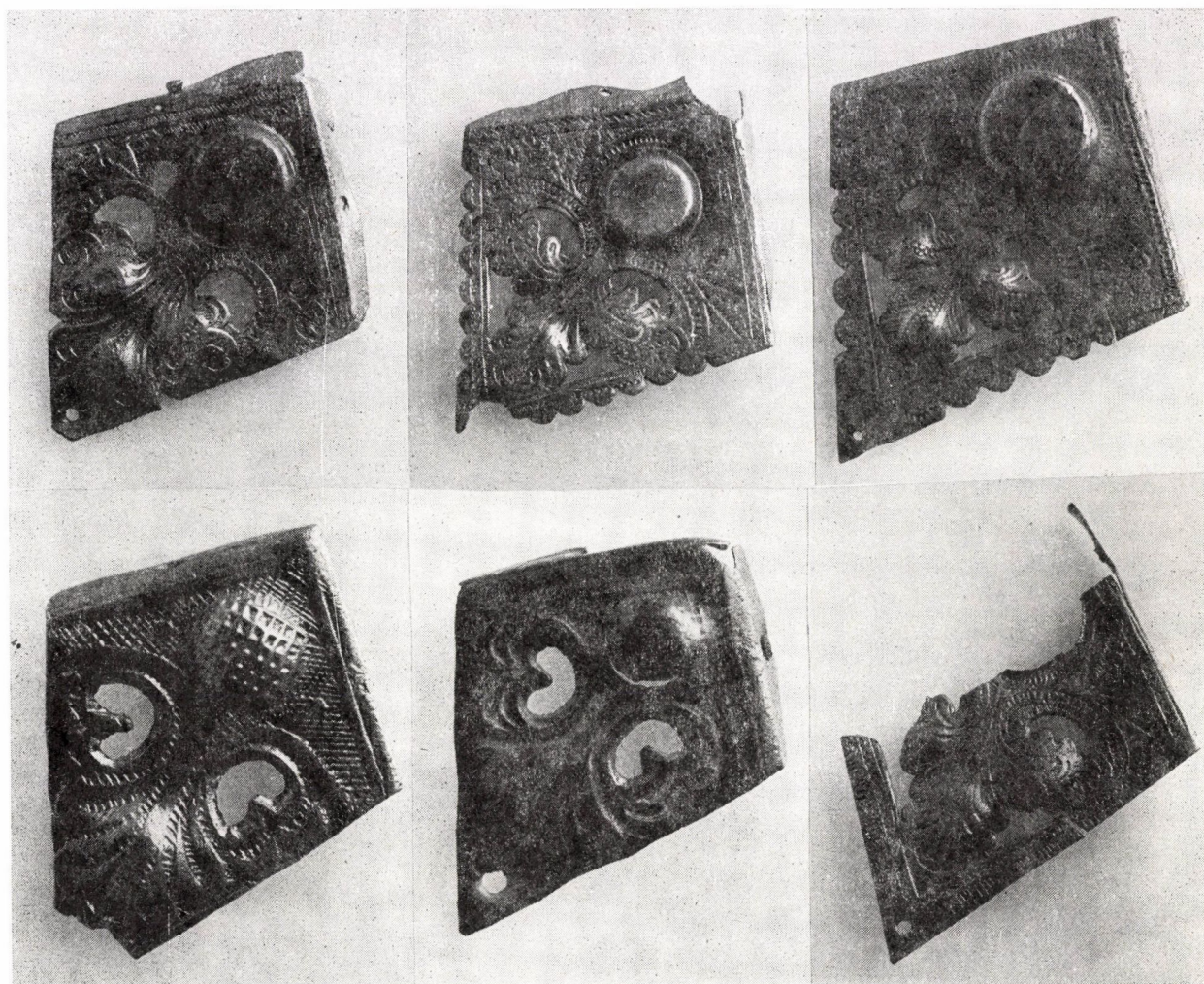
A 15. század második feléből, Mátyás uralkodása idejéből igen sok adatunk van a királyi palotában készült könyvekről, az itt dolgozó mesterekről, művészekről, de a történeti forrásokban külön könyvkötőkről alig esik szó. Könyvkötőműhelyről sincs említés, de a régészeti leletek alapján feltételezzük, hogy jelentős alkotásokat előállító műhely dolgozott a palotában.[7] A műhely helyét azonban nem tudjuk pontosan megjelölni a palota területén. Az ásatások során több helyen előkerültek könyvtáblaveretek és csatok, legnagyobb mennyiségben három helyen. A legtöbb a kápolna környékén, a palota



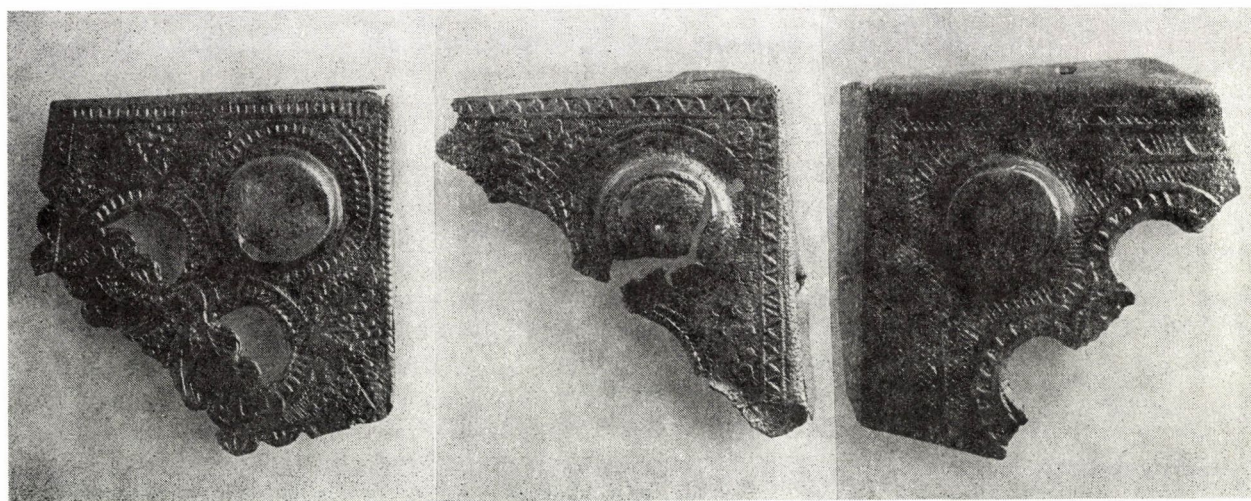
1. Görgetők, a budai királyi palota ásatási leletei. 15–16. század

K-i, dunai szárnyán, sok veret volt a Nagydvar É-i részén, valamint a DK-i szárnyon, a Gyilokjáróban.[8] A három lelőhely valamelyike természetesen nem a könyvkötőműhely helyét valószínűsíti, csak azt bizonyítja, hogy a műhely hulladékát is tartalmazó szemetet a palota

területén különböző helyeken rakták le. A leletek tanúsága szerint rendkívül változatos munka folyt a műhelyben. A könyvkötők mellett, hogy esetleg új könyveket állítottak össze, átkötéseket is végeztek, illetve bőven akadhatott javítanivalójuk is.[9] Munkaeszközeik közül

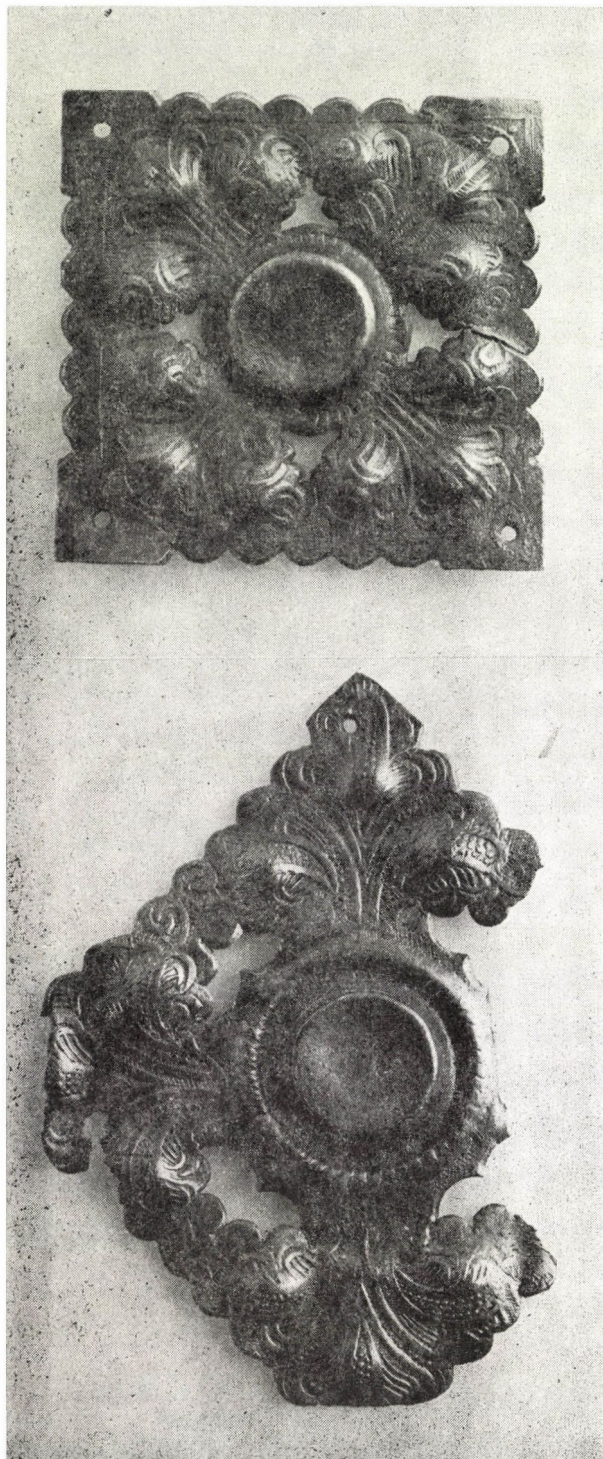


2. Deltoid alakú, áttört díszítésű, domborított sarokveretek. Buda, királyi palota, 15. század

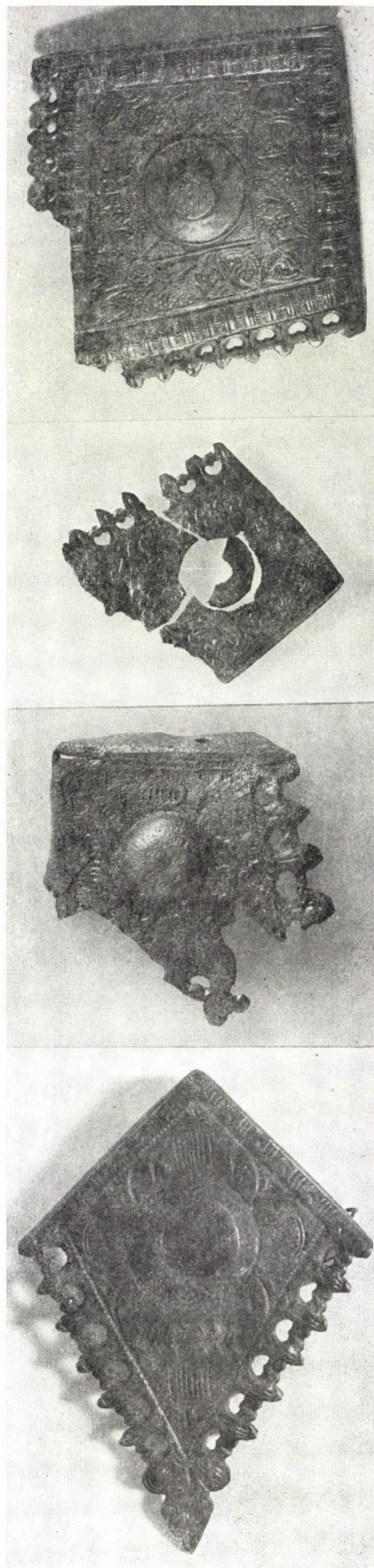


3. Deltoid alakú, áttört díszítésű, lapos sarokveretek. Buda, királyi palota, 15. század

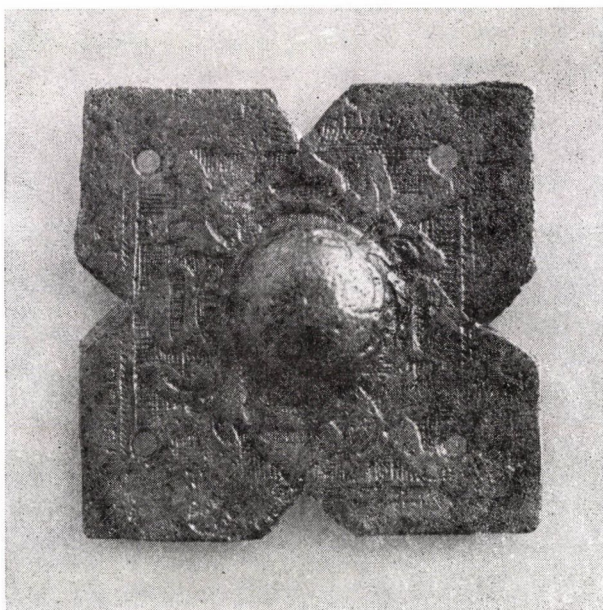
néhány első pillanatra kiemelhető az ásatási leletek sokaságából. A könyvkészítéssel kapcsolatos leletek közül legismertebbek a festékestégely-töredékek, a bennük megmaradt festékrögökkel, de előkerültek fém szerszámok is, bőrvágó kések, különböző formájú és nagyságú kalapácsok, amelyek könyvkötőszerszámok is lehetnek. Különösen jó állapotban maradt fenn két bronz görgető, amelyekkel a könyvtábla bőrborításának díszítését végezték.[10] Mindezek mellett a könyvkötőműhely létezését és működését a palota ásatása során előkerült könyvtáblaveretek és csatok bizonyították a legjobban.



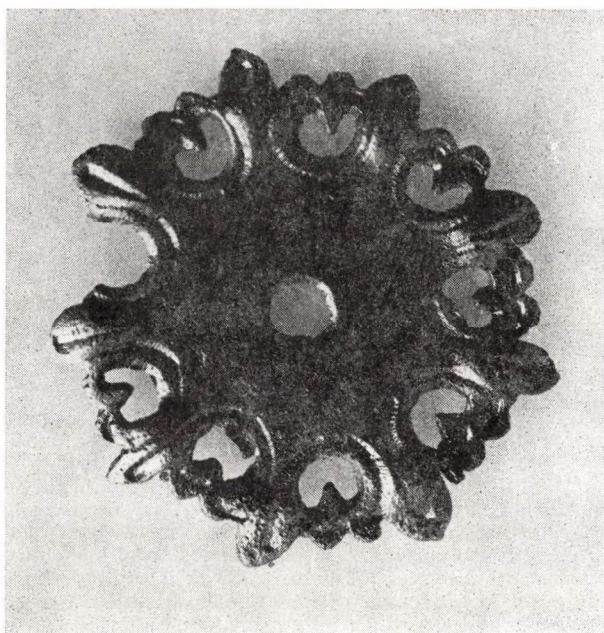
4. Négyzetes, áttört díszítésű, domborított középvretek. Buda, királyi palota, 15. század



5. Deltoid alakú, zárt lapú, áttört szélű sarokveretek. Buda, királyi palota, 15. század



6. Négyzetes, zárt lapú középvéret. Buda, királyi palota, 15. század



7. Kerek, áttört szélű középvéret. Buda, királyi palota, 15. század

A leletek együttese néhány kivételtől eltekintve egységes jellegű, a régészeti körülmények is azonosak. A megvizsgált darabok mind használtak, a legtöbb törött, hiányos, rongált állapotban került a földre. Ennek ellenére jól rekonstruálhatjuk, hogy egy viszonylag rövid időszakon belül, milyen főbb jellegzetességei vannak a könyvtáblák védelmét is biztosító fém tartozékoknak. A véretek és csatok között díszítésben és méretarányban hasonlóság mutatkozik, ezért néhány esetben elméleti együttesek összeállítására is lehetőség mutatkozott.

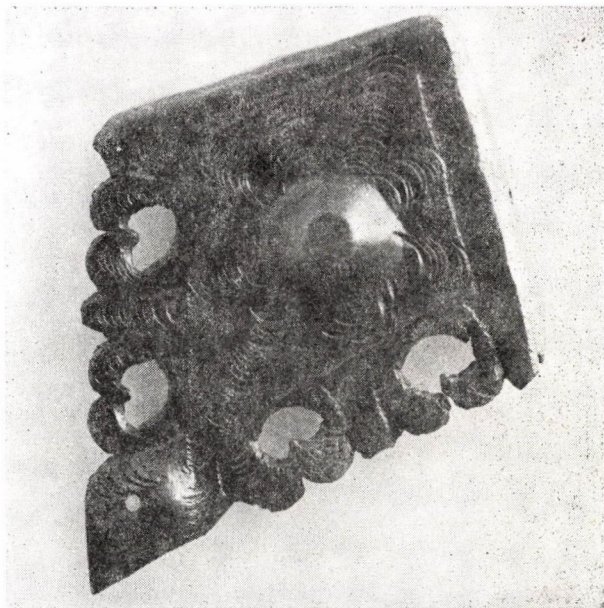
A könyvtáblák négy sarkán általában deltoid alakú sarokvéret volt, a tábla közepére pedig négyzetes vagy kerek középvéretet helyeztek. A könyveket összefogó

csatokat szerkezetük alapján három csoportba soroltuk, találtunk 1. lapos, négyyszögletes, akasztó-kampós, 2. keskeny, hosszú, akasztó-kampós és 3. csuklós szerkezetű csatokat.

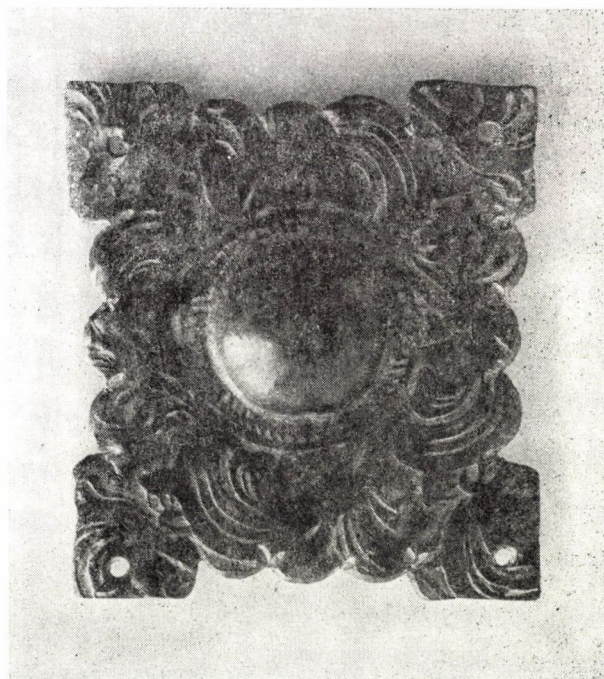
A KÖNYVTÁBLÁK DÍSZÍTÉSE

Sarok- és középvéretek

A sárgarézlemez vereteket azonos technikával állították elő. Esetenként jól megfigyelhetők a részletfolyamatokban használt szerszámok nyomai is. A feldolgozandó

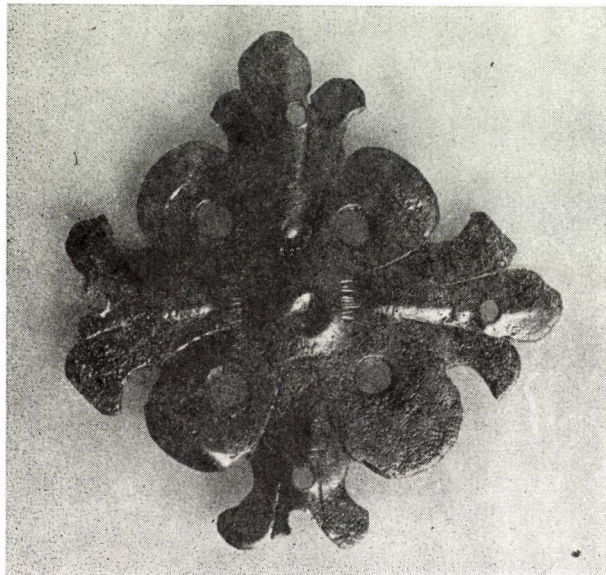


8. Deltoid alakú, zárt lapú, áttört szélű sarokvéret. Buda, királyi palota, 15. század

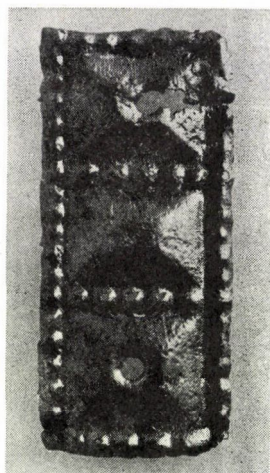
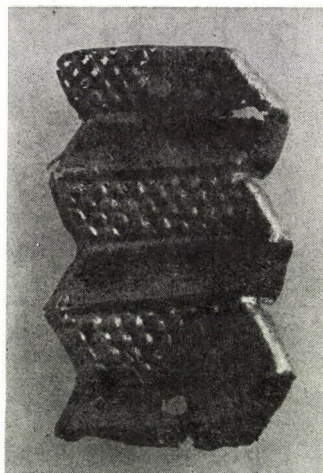


9. Négyzetes, zárt lapú középvéret. Buda, királyi palota, 15. század

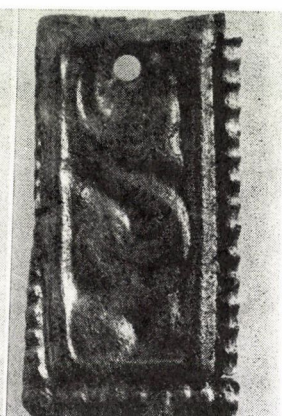
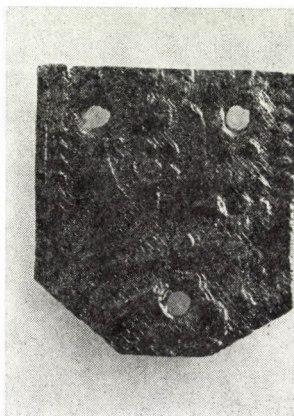
rézlemezéből először kivágták a deltoid, négyzet vagy téglalap alakú lapocskát, azután rápréselték a kiválasztott mintát. Elvégezték a domborításokat, végül kialakították a veretek szegélyét. A vereteknek az a széle, amelyik a könyvtábla oldalára hajlott, egyenes maradt, a könyvtábla lapjára simuló részeket pedig lilium alakú áttörésekkel lyuggatták át. Az áttört lapú vereteknél különböző lyukasztókkal elkészítették az áttörések mintáit is. Végül a veretek egy részét hátlapjukról domborították, általában így alakították ki a vereteken levő gombokat is. (A 6. sz. veret gombja a készítés alatt átlukadt, mert nagyon elvékonyodott a lemez. A sérülést úgy javították ki, hogy még jobban szétkalapálták a lemezt, majd összeforrasztották. Több esetben megfigyeltük, hogy az utólagos domborítás elrontotta a préselt mintát, például a 4., 5. és a 17. sz. veret egy-egy bimbós levélén.[11]



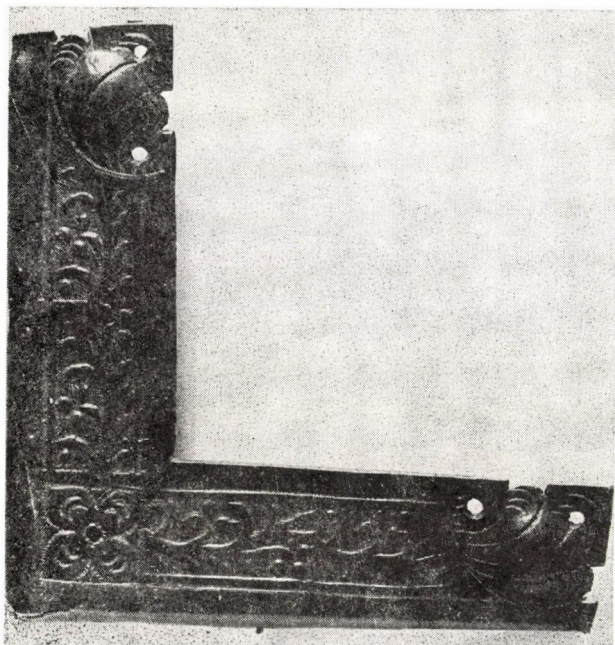
10. Négyzetes, tagolt körvonalú középvret. Buda, királyi palota, 15. század



12. Mértani díszes veretek. Buda, királyi palota, 15. század



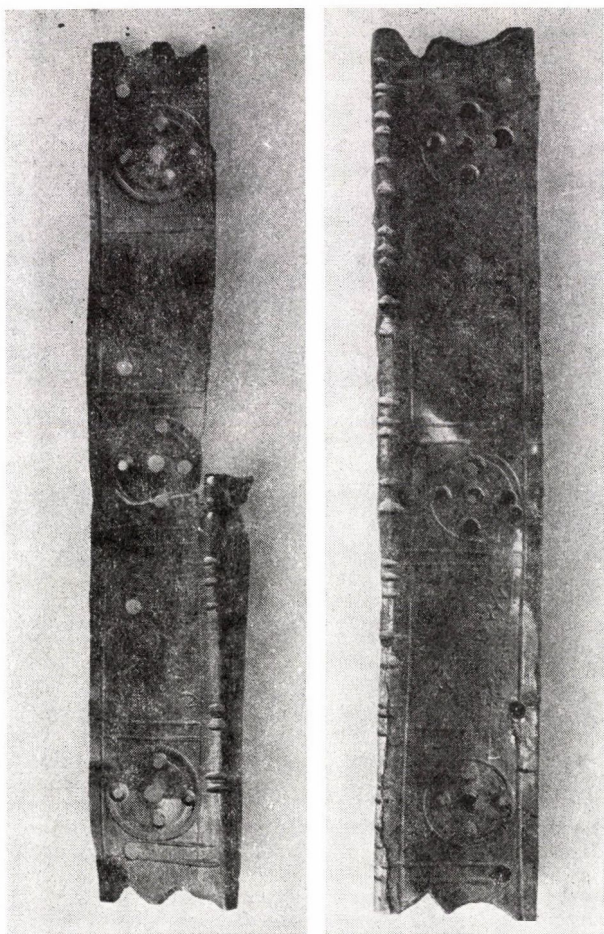
13. Virágdíszes veretek. Buda, királyi palota, 15. század



11. „L” alakú sarokveret. Buda, királyi palota, 15. század

I. csoport. (1–11. sz.) A veretek csoportokra való osztását a nagy vonalakban megegyező stílári jegyek mellett a következetesen megfigyelhető apróbb különbségek teszik szükségessé.[12] A budai veretek első csoportjába tartozó, áttört lapú veretek legszembevetőbb díszítése a három karéjos levélmotívum. A külső sarokban levő lapos, korong alakú gombot általában rovátkolással díszített gyűrű övezi. A három karéjos levelet vonalas és pontozott felületekből alakították ki. A sarokvereteknél egy, a középvretéknél a gomb körül átlósan négy díszítőelem helyezkedik el. A sarokveretek gombja körüli félkörös mezőket változatos ornamentika tölti ki, tölgyfalevelek (3. sz.), tölgyfalevelek között virágok (6–7. sz.), hosszú szárú virágok (9. sz.), vagy végtelen mustra (4., 5., 8. sz.). A kisméretű veretek gombja körüli mező díszítetlen, egyszerű vonalkázás, esetleg szerény pontozás lehetséges (1., 2. sz.). Ebbe a csoportba tartoznak a legszebb budai darabok. A formák kialakítása, a díszítés igen gondos munkával készült. Ez azonban sajnos nem jelenti azt, hogy ezek a tárgyak egyedi, nagyobb művészeti értékkel bíró ötvösművek.

A megmaradt középkori könyvtáblák csekély részének megtekintése után már kiderült, hogy a budaiakhoz hasonló, de legtöbbször velük teljesen megegyező veretek a középkor végén Európa nagy részén használatban voltak, főként közép-európai, német, cseh és magyar könyvtáblák jellegzetes fémtartozékai s egyben díszei is.[13] A könyveken fennmaradt veretek mellett a magyar középkori ásatásokon is ez a típus került elő a legnagyobb számban. Kiragadott példaként említjük, hogy



14. Fedélszélborító lemezek. Buda, királyi palota, 15. század

csak a főváros területén Budán kívül minden olyan helyen került elő könyvtáblaveret, ahol feltételezhetően könyvekre is szükség volt. A pesti királyi ház, a budaszentlőrinci pálos kolostor, a budanyéki középkori templom maradványai közül származó darabok az időrendi kérdésekhez is értékes adatokkal szolgáltak.[14] A régészeti megfigyeléseket egybevetve a párhuzamosan folyó könyvkötéstörténeti kutatásokkal kiderült, hogy például a lövöldi és néhány, jobban ismert felvidéki könyvkötőműhelyben is használtak ilyen vereteket.[15] E késő gótikus kötések alapján úgy véljük, hogy a budai veretek I. csoportját talán a 15. század 60-as, 70-es éveiben használták, illetve a megrongálódott, törött darabok a század vége felé kerülhettek hulladékba.[16] A század végén, illetve a 16. század elején már másféle díszítéseket alkalmaztak, de előfordulhattak még ilyen veretek, másodlagos felhasználásban.[17]

II. csoport. (12–18. sz.) A zárt lapú, áttört szélű veretek az előző csoport darabjaihoz képest változatosabb díszítőelemekkel készültek. A kivágott sárgaréz lapocskákat ugyanolyan módon munkálták meg, mint az I. csoportbelieket, csak a gombok kialakításában mutatkozik eltérés. A lapos, korong alakú gombot igen gyakran szögeccsel erősítették fel a veret külső sarkára. Előfordult, hogy a gomb öntéssel készült. Gyakran találunk kónikus, csúcsos, félgömb alakú gombokat is. A gomb körüli mező díszítése változatos, láthatunk végtelen indákból és levelekből álló motívumokat (12. sz.), egyszerűbb, virágos-leveles díszítést (13. sz.), betűket, betűelemeket.

Ebben a csoportban több olyan darab van, amelyik a rajta található díszítés, vagy valamilyen más jellegzetes-

ség alapján pontosabb időrend meghatározását teszi lehetővé. A legszebb, 12. sz. sarokveret különösen jelentős, mert analógiái között évszámmal ellátott könyvtábla veretei is szerepelnek. Ugyanilyen cilindrikus gombú sarokveret található a Lövöldi Corvinán, a mellé szerelt csat lapján az 1478-as évszám olvasható. A corvina bőrkötésébe pedig bepréselték a kötés évét jelölő 1488-as évszámot.[18] A budai és a lövöldi sarokveret közös analógiáját egy késő gótikus cseh könyvön találtuk meg.[19] Mindhárom vereten a gomb körüli szögletes mezőben növényi elemekből álló díszítés van, amelyet egy domborított sávózású keret szegélyez. A veret szélét áttört lilomsorral díszítették. A lövöldi és a cseh veret virágdíszé a budai 13. számú darab leveles-virágos mustrájához hasonlít.

A budai 14. sz. sarokveret, a 16. sz. középveret és az 54. sz. csat formai megfelelőit, együttes alkalmazását egy könyvtáblán az 1486-ban keletkezett troppai Landtafelbuchon találtuk meg. Ezen a jellegzetes, német kötésű könyvön jól látszik, hogyan illeszkednek a veretek a díszítés rendszerébe.[20] A budai 16. sz. középveret analógiáját egy 1478-ban készült cseh könyvtáblán is felismertük.[21] Ugyanilyen lemez került egy 1490 körül készült budai, reneszánsz könyvtáblára is, de ezen ellenében az idézett cseh és német könyvekkel, a veret megzavarja a díszítés szerkezetét, egyáltalán nem illik a hosszúkás, téglalap alakú középmezőbe.[22]



15. Téglalap alakú, áttört díszítésű csatlapp. Buda, királyi palota, 1479



16. Téglalap alakú, virágdíszes csatlápok. Buda, királyi palota, 15. század

A 18. sz. budai középvért ugyancsak a lövöldi műhelybe vezet bennünket. Az itt készült corvina középvértén felmagasodó, kúpos gomb van, szélét áttört, domborított liliomsor szegélyezi. A budai veret sima lapján közepben kerek lyuk van, mert a gomb leesett, széle ennek is domborított, körbefutó, áttört liliomsorral.[23] Egyébként ez a szegélyezés a budai veretek II. csoportjának egyik legfőbb jellezetessége.

Összefoglalva az eddigieket úgy tűnik, hogy a II. csoportba sorolt vereteket is a 15. század második felében alkalmazták, talán az 1470–1480-as években. Tehát valamivel később, mint az I. csoportbelieket. Mindkét csoport elterjedési területe azonosnak látszik, de igen figyelemreméltó, hogy a két csoport vereteit nagyon ritkán találtuk együttes használatban egy-egy könyvtárlán.[24] Néhány csatlapon megtaláltuk a II. csoport veretein levő kúszólevélsorokat, így ezek elméletileg összepárosíthatóak.

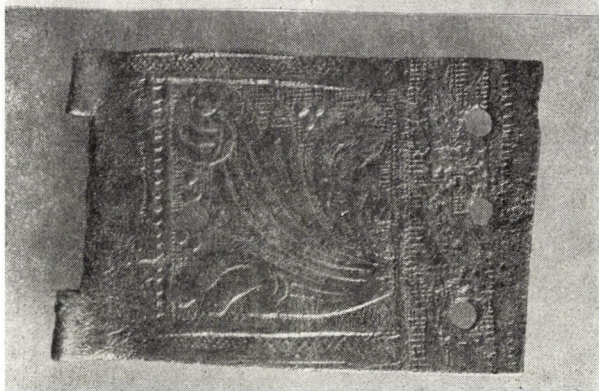
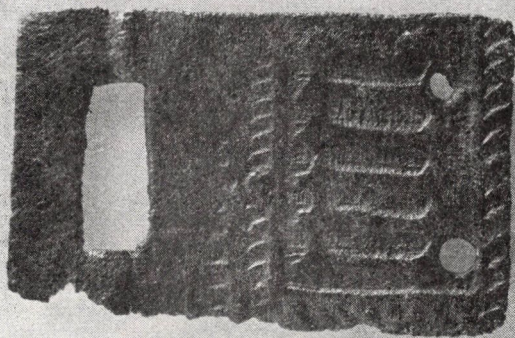
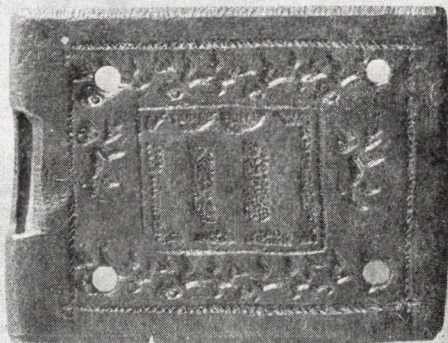
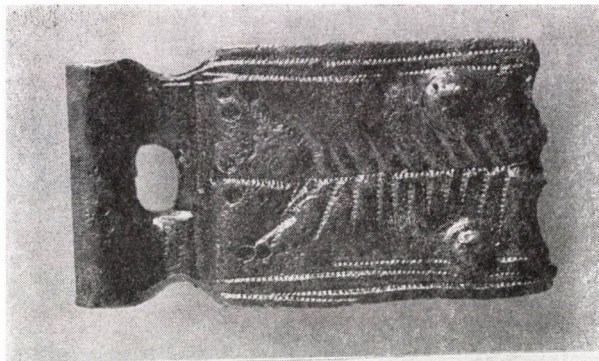
III. csoport. (19–23. sz.) Néhány veret díszítésmódja és technikai kivitele eltér az eddig tárgyaltaktól. Ezek talán más műhelyből származnak, az egyszerűbb díszítés is erre utal. A 19. sz. sarokveret gombja és belső sarka domborított, a gomb körül félkörös karcolásokból sugaras díszítés van. Karcolások találhatók a veret szélét alkotó liliomsor egyes levelein is. A 20. sz. középvért felső oldalát a gomb körül körbehaladó, vésett lombdíszítés borítja, a veret szélei a sarkok között cakkosra vágottak. Az eddigiektől eltérő a 21. sz. középvért is, a felületén látható vésett vonalakból képzett díszítéshez hasonló motívumot eddig nem találtunk.

Különálló csoportot alkot a budai 22. sz. „L” alakú sarokveret és köre. A sárgaréz lapocska hármastagolású mintája préssel készült. A díszítés középpontja a veret sarkában levő négyszirmú virág, a száron leveles ág húzódik, a levelek között apró virágokkal. A szárok végén kagylómotívum van, amelyet domborítással kihangsúlyoztak. Vele majdnem azonos díszítésű a már korábban idézett Lövöldi Corvina L alakú sarokverete. Ez utóbbi díszítése csak kis részletében tér el a budaitól. Mindkét veret sarkában egyforma négyszirmú virág van, a szárok végén levő kagyló is egyforma. Az eltérés az oldalapok díszítésében mutatkozik. A budai veret leveles-virágos ágát alkotó díszítőeleme helyett a lövöldi darabon „I” betűsor helyezkedik el.[25] Egy velencei ősnymtatvány 1473-as bártfai kötéséről is ismerünk L alakú veretet,



17. Téglalap alakú csatlápok felirattal. Buda, királyi palota, 15. század

bizonyítja, hogy az a típus is nagyobb földrajzi területen ismert lehetett.[26] Egyszerű, díszítés nélküli saroklemezeket is találtunk, mint például a budai 23. sz. darab. A sima, L alakú sarokpánt alkalmazása a négyszögű



18. Téglalap alakú csatlakozók keskeny kapcsolónnyal.
Buda, királyi palota, 15. század

sarokveret helyett elég gyakori volt. Gondosabban díszített könyvtáblán is alkalmazták, mint ahogy egy 1497-ben készült velencei ösnyomtatvány cseh kötésén is feltűnt.[27] Az eddigiekből kitérünk, hogy az L alakú sarokveretek is besorolhatók az 1470–1480-as évek jellegzetes könyvdíszíei közé, a közép-európai veretek ritkábban előforduló csoportját alkotják.[28]

IV. csoport. (24–40. sz.) A könyvtáblákon a nagy sarokveretek és a csatok között a fedélszélek közelében igen gyakran egészen kis méretű, négyszögletes lapocskákat is találtunk. Ilyen kis lemezek Budán is előkerültek. Díszítésük változatos, mértani elemekkel, vagy virágosleveles mustrával készültek. Kiemeljük a 33. sz. lemezekét, ennek leveles-virágos díszítése azonos a saroklemezek térkitöltő mintáival, és figyelemreméltó a 35. sz. lapocska is, kúszólevél mintáját a csatlapokon ismertük fel.

FEDÉLSZÉLBORÍTÓ LEMEZEK

V. csoport. (41–42. sz.) A gótikus és a reneszánsz könyvtáblák egy részén a sarokveretek között fedélszélborító lemezek is előfordulnak. Az 1426-os körmöcbányai városi jegyzőkönyvön levők szinte díszítés nélküliek, egyszerűen a könyvtábla élének védelmére szolgáltak.[29] A budai lemezek hasonlóak, rendeltetésük is ugyanaz. Szerényen díszítettek, a vésett vonalak között fűrőtől származó körkörös minták láthatók. Stíluskritikai és technikai jegyeik alapján nehéz ezeket besorolni a könyvtáblaveretek valamelyik csoportjába, csak azt tudjuk biztosan, hogy mindkét darab a királyi palota egy-egy személgödreből került elő, 15. század végére jellemző egyéb régészeti lelet társaságában. Tudjuk azonban, hogy a fedélszélborítást hosszabb időn keresztül alkalmazták, több könyvet felsorolhatnánk. Korszakunkban a legkorábbi ismertebb könyv a körmöcbányai városi jegyzőkönyv, 1426, s egy jóval későbbi cseh könyvtábla pedig azt tanúsítja, hogy még a 16. században is találunk rá példát.[30]

CSATOK

A könyvtáblák fémtartozékainak figyelemreméltó csoportját alkotják a gondosan elkészített, gazdagon díszített csatok. Néhány kivételtől eltekintve nem lehetett a díszítés rendszere szerint csoportosítani az együttest, és így a könyvtábla veretek jól elkülöníthető csoportjaihoz sem kapcsolhatók. Nincsenek olyan jegyeik sem, amelyek alapján azonos típusú, vagy megegyező időrendi darabokat különíthetnénk el. Miután rekonstruáltuk, hogy az egyes csatrészek milyen szerkezetű csatokból maradtak fenn, elvégeztük a szerkezet szerinti típusba sorolást, bár ez nem vitt közelebb a távolabbi cél, a pontosabb időrend megállapításához.

VI. csoport. (42–60. sz.) A legtöbb csatlap négyszögletes, akasztó-kampós szerkezetű csatból származik. Egy kivételtől, a 43. sz. öntött bronzlaptól eltekintve, a csoport darabjai megközelítőleg azonos méretű, 3–4 cm hosszú, 1,5–2 cm széles zárt rézlapok. A legkiemelkedőbb darab éppen a 43. számú, sokkal nagyobb méretével, és tetszetős áttört díszítésével. (7,1 cm hosszú, és 3,4 cm széles.) Az ehhez hasonló, áttört lapú, díszesebb nagy méretű csatok szerkezetét az 1471-es nürnbergi Hieronymus-kódex csatja alapján rekonstruáltuk.[31] A felső és alsó könyvtáblán egyforma nagyságú és díszítésű csatlapok helyezkednek el. Az alsó táblán levőbe illeszkedik csuklós szerkezettel a könyvet átfogó középső lap, amelyik a szabad végén levő kampóval illeszkedik a felső táblára szögelt csatlap záró szerkezetébe, illetőleg a csatlap visszahajlításából kiképzett akasztóba. A budai lelet a könyvtábla felső lapján helyezkedett el, 4 nagyobb és két kisebb szöggel erősítették fel. A téglalap alakú csat közepén az áttört mező hosszában húzódó tengely egyben a növényi elemekből álló mustra szára, amelyen szimmetrikusan két-két levél van. A külső levélpáron szöglyukak vannak. A kapcsoló rész felé eső végén az áttört díszítésre merőlegesen kis, téglalap alakú mező van,

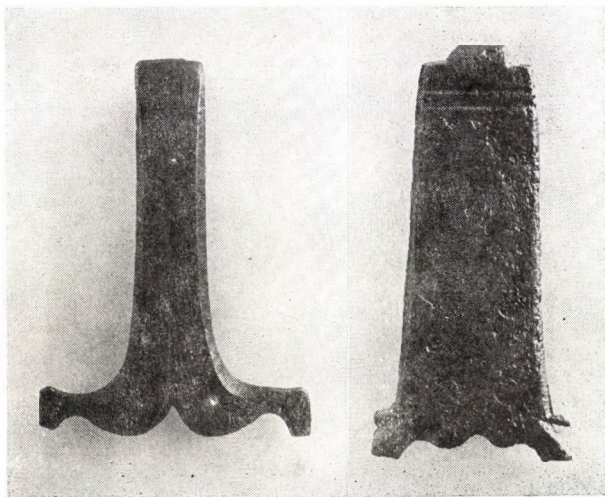


19. Kapocsrészek stílizált betűkkel díszítve. Buda, királyi palota, 15. század

amelyben zezug vonalas mintában virágok és az 1479-es évszám látható.

A magyar emléanyagban igen fontos szerepe van, mert analógiái révén sikerült meghatározni a budai könyvtáblaveretek második csoportjának felhasználási idejét. Ebből a szempontból ismét csak a „Lövdli Corvina” kötetábláját vizsgáljuk, mint a tárgyalt korszakban keletkezett legfontosabb alkotást. Gótikus előlapján a budaihoz hasonló, téglalap alakú, áttört díszítésű csat helyezkedik el, a zárszerkezet felőli keskeny, téglalap alakú mezőben 1478-as évszámmal. A bőrkötésbe pedig az 1488-as évszámot préselték be.[32] Idetartozik az 1488-as pozsonyi kódex csatja is. Hasonló díszítőelemekből épül fel, a díszítés szerkezete is megegyező, annyi a különbség, hogy a zárszerkezet felé eső kis téglalap alakú mezőben évszám helyett vonalkázás látható.[33]

A kisebb méretű csatlapokat sárgaréz lemezből vágják, és rápréselték a kiválasztott mintát, majd végül elvégezték a funkcionális hajlításokat, illetve áttöréseket. A legjelentősebb darabok egyike az 54. sz. darab, amelyikhez hasonló a troppani Landtafelbuchon látható (1486). Ez az egyébként szerényebben díszített „MA” betűs csat gyakran előfordul cseh könyvtáblákon is.[34]

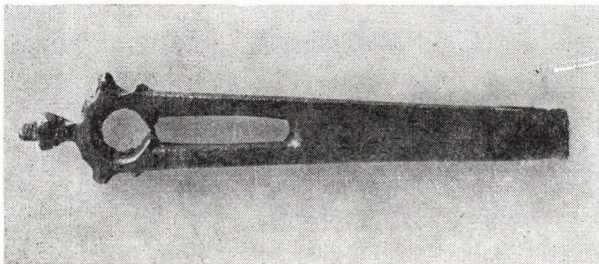
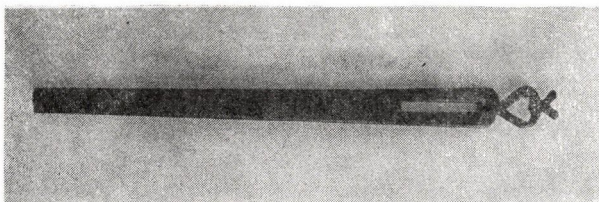
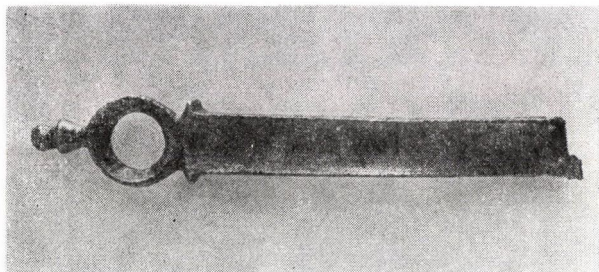
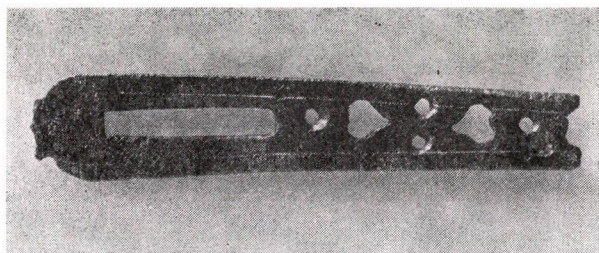


20. Akasztós kapocslapok. Buda, királyi palota, 15. század

Az 56. sz. budai lapocskája az előzővel azonos szerkezetű csatból való, de a betűk helyett virágokból és levelekből álló díszítése van. Hasonmásait budai kötetáblákon és 15. század végi, 16. század eleji cseh kötésekben találtuk meg.[35]

Csatjaink akasztó lapjain ugyanolyan díszítéseket találunk, mint a kampós lapokon. A díszített mezőben egész szavakat alkotó feliratok, „MARIA”, „AVE” (48. sz., 46. sz.), és betűimitációkból kialakított díszítőelemek is előfordulnak. Az akasztó lapokat aszerint, hogy hogyan erősítették a könyvet összefogó szíjakra, két csoportba osztottuk. Találtunk akasztó lapokat, amelyeket egyetlen rézlemezről készítettek, a lemezt ketté hajtották, majd a kampós végét is elkészítették. A két lap közé beillesztették a szíjat és szögecsekkel összefogták. (45. sz., 46. sz., 51. sz.) A másik csoportba sorolt akasztókat két lapocskából állították össze. A díszített felső lap alatt jóval kisebb és vékonyabb trapéz alakú lemez van, a szíj végét e két lap közé szögecselték. (48. sz.) Az akasztókampós csatok leegyszerűsödött, szerényebb kivitelű formában a 16. század első felében még gyakran előfordultak. A szíjak végére szerelt akasztók formája lényeges változást, talán formai fejlődést mutat. A budai 61. sz. kapocslap vörösrézlemezről való, felső lapján a kampós végén fogazott díszítés van. Másik végét karéjos kivágással készítették. Az eddig tárgyalt csatlapokhoz képest a legfőbb eltérés a csatlap formájában van, ez a fajta hosszúság, keskeny téglalap alakú. A 16. század közepéig német, cseh és magyar területeken készült könyveken egyaránt megtaláljuk az ilyen csatokat, esetleg a méreteiben és a szerény díszítésben mutatkozik egy kis változatosság.[36] A budai leletek kiemelkedő darabja a 62. sz. kapocs, amely formáját tekintve a 61. számú továbbfejlődésének is tekinthető. A megközelítőleg „T” alakú kapocs szárai ívesek, 3 szögeccsel szerelték hozzá a szíjat. Ez a bronz kapocs átvezet a budai könyvkapcsok eddigetől élesen elhatárolható, következő csoportjába.

VII. csoport. (64–69. sz.) Vörösrézről és bronzból öntött darabok. A bonyolultabb szerkezetű csatokból származó 64., 65. sz. darabok a könyvet átfogó szíjak végére voltak felerősítve. A könyvtáblára szerelt, pocókkal ellátott lapra illeszkedtek, majd egy másik pocókkal a csatot rögzítették. Ezek a zárszerkezetek Csehországban már a 14. században használatban voltak, de még a 16. század második felében is forgalomban voltak.[37] A budaiak hasonlóan a többi csathoz, verethez inkább a 15. század végére jellemző régészeti körülmények között kerültek elő. Ugyancsak fontos kronológiai kérdést vet-



21. Lapos kapocspántok. Buda, királyi palota, 15. század

nek fel az öntött bronz, vagy sárgaréz kapocspántok is. (66–69. sz.) Lelelkörülményeik olyanok, mint a többi tárgy, azonban a csat szerkezete, de még inkább az egyes elemek formája más lehetett az eddigiekhez képest. A kapocspántokon kerek és hosszúkás áttöréseket találunk, egyelőre nem tudjuk melyik nyílás funkcionális, melyik csak díszítés.

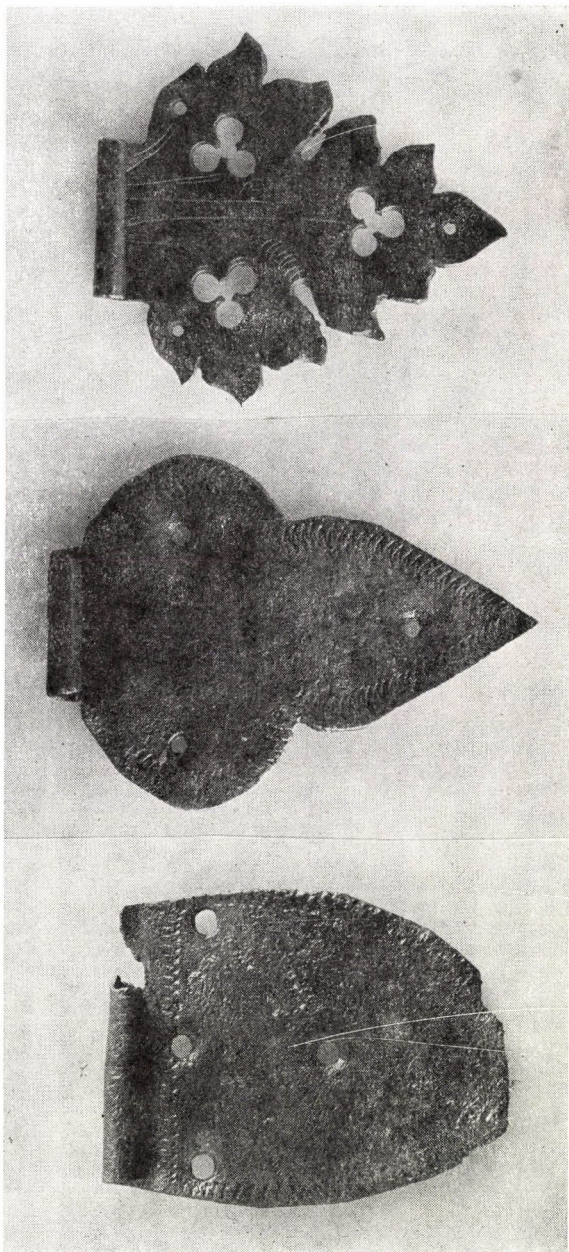
VIII. csoport. (70–72. sz.) Csuklós szerkezetű csatok részletei is előkerültek Budán. Ezek közül a leggondosabban kidolgozottak a bemutatott 70–72. sz. darabok. Ezeket a könyvtáblák szélére szerelték, hozzájuk illeszkedett a csatszerkezet középső tagja, amely olyan hosszú volt, mint amilyen vastag volt a könyv. A középső rész fémből és bőrből is készülhetett.[38]

A könyvtáblák fémdíszjei közül a bonyolultabb szerkezetű csatok maradtak fenn a leghosszabb ideig. A pöckös, csuklós szerkezetű csatokat a késő középkorban, kora újkorban még akkor is használták, amikor a könyvtáblákról már régen eltűntek a veretek. Ekkor a csatok már szinte teljesen díszítés nélküliek, praktikus célra, a könyvek összefogására szolgáltak.

A budai leletek bemutatása után több megválaszolható tudományos kérdés merült fel. Ezek közül a legelsővel, létezett-e a királyi palota területén könyvkötőműhely, már foglalkoztunk. Feltételezésünk szerint a királyi műhelyben igen sok könyv megfordult, azonban a javítások és az átkötések okának magyarázata még szélesebb körű kutatásokat igényel. Figyelembe véve a

királyi palota feltárt részleteit a palota egészéhez képest, s a veretek nagyszámú előfordulását, felmerült az a feltételezés is, hogy a 15. század utolsó negyedében a királyi palota könyveit valamiféle restaurálásnak vetették alá, s ekkor kerültek hulladékba a megromlódott veretek, csatok. Nyitott kérdés, hogyan pótolták a hiányzó darabokat, illetve pótolták-e egyáltalán. Amennyiben a javítást a törött, hiányos darabok cseréje jelentette, a könyvtáblák visszanyerték korábbi, hibátlan küsejüket, mert a leszedett darabokkal szinte teljesen meg egyező újak álltak a könyvkötők rendelkezésére.

Ma még ugyan bizonytalan a veretek terjedési módja, de valószínűleg több forrásból pótolhatták a hiányzó darabokat. A veretek és a csatok széles körű kereskedelmi kapcsolatok révén importáruként terjedtek el hazánkban. Tudomásunk van kész könyvekkel kereskedőkről, nyomdászokról, és vannak adataink a könyv bizonyos részleteivel való kereskedésről is. Nehéz szétválasztani, személyekhez kötni a könyvek előállításával és terjesz-



22. Csuklós csatlak. Buda, királyi palota, 15. század

tésével kapcsolatos munkafolyamatokat, esetenként meghatározni, milyen kézen, műhelyen ment keresztül egy-egy könyv, amíg végső rendeltetési helyére jutott. Jelenlegi ismereteink szerint úgy látszik, hogy a könyvtáblák fémkartozékai egy nagyobb, földrajzilag meghatározható körzetben készültek, úgymond egy központi műhelyben, és ez az iparszerűen előállított termékcsoport a 15. század második felében a könyvnyomtatás feltalálását követően a könyvekkel sugárzott szét Európában. Az egyre fokozódó könyvkereslet megteremtette a hagyományos könyvtábla tartozékok előállításának gyorsabb, korszerűbb módját. A sárgaréz lemezből kivágott veretek előállítása egyszerűbb volt, mint a korábbi bronzöntés.

A veretek készítése helyét nem ismerjük, de feltételezzük, hogy az első nagyobb sorozatokat azon a vidéken készítették, ahol egyébként is jellemző volt a réz feldolgozása és megmunkálása. Nürnberg, illetve Nürnberg környéke jöhet számításba, mert ez a vidék a 16.

század közepén is jelentős árumennyiséget exportált. [39] Az 1542-es soproni harmincadnaplóinkban figyelemre-méltó tételek szerepelnek „nürnbergi áru”, „szatócsáru”, „nürnbergi és szatócsáru” megnevezéssel, amelybe sok egyéb mellett tű, díszű, flaska, tálca, gyertyatartó, könyv stb., összesen 19 árufajta tartozik. A naplókban külön tételként szerepelnek a rézáruk is, amelyek közé drótok és vegyes holmik sorolhatók. [40] Ide besorolhatók a könyvtáblaveretek és kapszok is.

A magyar középkori könyvkötéstörténeti kutatások kiszélesítésére szolgáló vizsgálódásaink során tovább folytatjuk a budai leletek válogatását és megkezdjük a magyar középkori ásatási leletek átnézését is. Reméljük fokozatosan sikerül feltárni a könyvkészítés, illetve a könyvkötés helyi, magyar jellegzetességeit, és bemutatni a magyar 16. század magas tudományos és művészeti értékű könyveket előállító középkori ipar munkafolyamatainak tárgyi emlékeit.

Irásné Melis Katalin

JEGYZETEK

1 Gerevich L.: A budai vár feltárása. Budapest 1966; G. Sándor M.: Középkori csontmegmunkáló műhely a budai várpalotában. Budapest Régiségei XX (1963) 107–124.

2 Voít P. – Holl I.: Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye. Budapest Régiségei XVII (1956) 73–150; Gerevich L. i. m. 101–103.

3 Gerevich L. i. m. 97–111, 216–223.

4 Mátyás könyvtárával foglalkozó tudományos művek bibliográfiája: Zolnai K. – Fitz J.: Bibliographia bibliothecae Mathiae Corvini. Mátyás király könyvtárának irodalma. Budapest 1942. Néhány azóta megjelent tanulmány eredményeinek összefoglalása Balogh J.: A művészet Mátyás király udvarában. Budapest 1966. 312–319, 322–327, 330–334, 450–451. Sz. Koroknay É.: Magyar reneszánsz könyvkötőműhelyek. 1470–1520. Budapest 1966–67. 14–17. Gerevich L. i. m. 294.

5 Balogh J. i. m. 67.

6 Gerevich L. i. m. 182–183., Balogh J. i. m. 312.

7 A tudományos irodalomban felvetődött, hogy a királyi könyvkötőműhely a budai domonkos kolostorban lett volna. Balogh J. i. m. 557. A kolostor teljes feltárása során azonban ez a feltevés nem nyert megerősítést, sem építészeti részlet, sem régészeti leletanyag nem került elő, amelyek az itteni műhelyre utalnának. Az ásatást végző H. Gyürky K. szíves szóbeli közlése.

8 A veretek és a kapszok a Budapesti Történeti Múzeum Középkori Osztálya gyűjteményében vannak, a pontos régészeti körülmények az ásatási naplókban és a leltári kártyákról rekonstruálhatók. 9 A veretek technikái jellegzetességeit Bencsik László ötvösszer-
taurátor határozta meg, baráti segítségét itt köszönöm meg.

10 Schallaburg 1982. Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn. 1458–1541. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge Nr. 118. Wien 1982. 662. sz. tárgyak, 589.

11 A budai könyvtáblaveretekről az első publikáció 1974-ben jelent meg. K. Irás-Melis.: Die Funde aus einer Buchbinderwerkstatt des 15. Jahrhunderts in königlichen Schloss zu Buda. Gutenberg Jahrbuch Mainz, 1974, 303–310.

12 A vereteket főbb jellegzetességeik szerint csoportosítottuk, és a Függelékben adjuk közre. A tárgyak sorszáma után következő számejegyzetek a gyűjteményi leltári számok.

13 A Magyarországon levő ősnymotatványok középkori kötéseit folyamatosan vizsgáljuk és a rajtuk levő fémalkatrészeket is. Az anyaggyűjtés során a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában 56 kötet tábláján találtunk a budai régészeti leletekhez hasonló vereteket és csatokat. A könyvek egy részének kötése német területen készült. (Inc. 798/1 Nürnberg 1486, Hein II. 6512., Inc. 717 Nürnberg 1481–1498, E. Kyrís II. 230 t. stb.) A kutatás jelenlegi fázisában úgy tűnik, hogy a budai leletek együttese beilleszthető lesz a német, nürnbergi befolyás alatt álló közép-európai könyvkötéssel alkotásai közé. A német, főként nürnbergi kötési könyvekre és a velük kapcsolatos tudományos kérdésekre dr. Roxsondáné Kollauch Marianne és dr. Csapody Csaba hívták fel a figyelmemet, szíves szóbeli közléseiket, és a munkámhoz nélkülözhetetlen baráti segítségüket itt köszönöm meg. A cseh könyvkötéssel középkori emlékein fellelhető veretek és csatok tipológiai fejlődését és kronológiai besorolását már elvégezték. B. Nuska: Typologie Cechy renesancnich vazeb. Historická knižni Vazba. 1964–1965. Liberec 1965. 19–145. I–XXXI. t. 1–43. kép. A budai veretek cseh analógiái B. Nuska i. m. 54–56. 94–95, XXIX. t. 19. kép.

14 Az eddigi tudományos irodalom részletesen nem foglalkozott a könyvtáblák fémdíszzeivel, legfőképpen csak említi azokat. A nagy katalógusok (Haebler, Konrad Lipcse 1925–1940, I. Kolvan 1964, V. Scholdere–A. F. Johnson London 1962, H. Loubier 1926, L.

Hain Stuttgart 1826–1838 és bővítései stb.) az ősnymotatványok felsorolásánál és leírásánál említik a fémdíszeket részletesebb leírás, vagy értékelhető megjegyzés nélkül. Azonban a magyar középkori könyvtörténeti kutatás nem teljes a számtalan ásatásból származó könyvtábladísz feldolgozása nélkül. Ezek összegyűjtése is folyamatban van, a velük kapcsolatos tipológiai és kronológiai kérdésekkel készülő tanulmányunkban foglalkozunk. – A budapesti veretek is publikálhatnának.

15 Hunyady J.: A magyar könyvkötés művészete a mohácsi vészig. Budapest 1937. 35., Sz. Koroknay É. i. m. 1966–67, 35. XXI. t.

16 Ezt a megállapításunkat elsősorban a régészeti körülmények támogatják, de bizonyára egyéb oka is lehetett a veretek nagy számban való szemétre kerülésének.

17 A Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában több könyv tábláján megfigyeltük a másodlagos használat jegyeit, korábbi veret lenyomata, szöghelyei – különösen a hátlapokon gyakoribb. 18 Sz. Koroknay É.: A lövöldi karthauzi kolostor kötéseiről. Esztergom Évlapjai 1960. 30. XXI–XXII. t., Sz. Koroknay É. i. m. 1966–1967, 29–30. II. III. a. kép.

19 B. Nuska i. m. 178. 17. kép.

20 E. Wilhelm. Die historische Abteilung der schlesischen Handwerkerstellung zu Tropol. Kunst und Kunsthandwerk XIII (1910) 55. Ez a veretegyüttes a 16. sz. elején is forgalomban volt, ilyenek vannak a Margit-legenda 16. sz. eleji kötéstábláján. Sz. Koroknay É.: Magyar reneszánsz könyvkötések. Művészettörténeti Füzetek 6. Budapest. 1973. 67. 51. kép.

21 B. Nuska i. m. 178. 17. kép.

22 Sz. Koroknay É.: i. m. 1966–1967. 34–35. XXIII. t.

23 É. Sz. Koroknay: Die Blinddruck-Einbände in der Bibliotheca Corvina und die Problem der klösterlichen Buchbinderwerkstätten in Ungarn. Acta Historiae Artium XI (1965) 98. 2. kép.

24 Schallaburg 1982. Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. 668. sz. tárgy, 591.

25 É. Sz. Koroknay i. m. 1965. 98. 2. kép.

26 Hunyady J. i. m. 35.

27 B. Nuska i. m. 94. XXIX. t. 34–35. kép.

28 A bemutatott darabokat reneszánsz könyvtáblákon találtuk meg.

29 Hunyady J. i. m. 34. 10. t.

30 B. Nuska i. m. 97. XXIX. t. 26. kép.

31 Schallaburg 1982. Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. 667. sz. tárgy, 590. Hasonló szerkezetű, de jóval díszesebb csat alapján végeztük a rekonstrukciót. H. Kohlhausen: Europäisches Kunsthandwerk. 1970. II. 32. kép.

32 Sz. Koroknay É.: i. m. 1966–1967. 29–30. II. III. a. kép.

33 Hunyady J.: i. m. 31. IX. t.

34 B. Nuska: i. m. 56. 98. XXXI. t.

35 Sz. Koroknay É.: i. m. 1966–1967. 35. XXI. t. B. Nuska i. m. 56. 98. XXXI. t. 19. kép.

36 B. Nuska: i. m. 56. 98. XXXI. t. 15. kép. Ilyen szerkezetű csat látható a Margit-legenda 16. sz. elején készült könyvtábláján is. Sz. Koroknay É. i. m. 1973. 67. 51. kép.

37 B. Nuska: i. m. 56. 97. XXX. t. 26. kép.

38 A csatszerkezet rekonstrukcióját az MTA Kézirattárában levő ősnymotatvány kötéstábláján levő csat alapján végeztük. Inc. 512.

39 Sok rézárú maradt fenn a középkori magyar emlékegyben is, a legismertebbek a kézműösztálok.

40 Ember Gy.: Külkereskedelmünk történetéhez a 16. században. MTA Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei VIII/4 (1958) 331–333.

FÜGGELÉK

A budai királyi palotából előkerült könyvtáblaveretek és csatok jegyzéke

I. csoport

Deltoid alakú, áttört díszítésű, domborított sarokveretek (2. kép)

1. 51.546 $2,3 \times 1,9$ cm
2. 51.1575 $2,9 \times 2,4$ cm
3. 51.2044 $6,8 \times 5,4$ cm
4. 51.2940/1 $5,2 \times 4,2$ cm
5. 51.2940/2 $5,2 \times 4,2$ cm
6. 52.759 $8,5 \times 6,7$ cm.

Deltoid alakú, áttört díszítésű, lapos sarokveretek (3. kép)

7. 52.2337 $5 \times 6,4$ cm
8. 51.1013 $3 \times 5,2$ cm
9. 72.38.1 $2,3 \times 3,4$ cm

Négyzetes, áttört díszítésű, domborított középvértek (4. kép)

10. 51.1477 5×5 cm
11. 72.37.1 $6,7 \times 6,7$ cm

II. csoport

Deltoid alakú, zárt lapú, áttört szélű sarokveretek (5. kép)

12. 51.2686 $9,5 \times 9,6$ cm
13. 52.750 $5 \times 4,7$ cm
14. 52.3051 $4,6 \times 4$ cm
15. 58.54.9 $7,4 \times 5,5$ cm

Négyzetes, zárt lapú középvértek

16. 52.287 3×3 cm (6. kép)
17. 71.126.1 $2,5 \times 2,5$ cm

Kerek, áttört szélű középvértek

18. 52.749 átmérő: $2,9$ cm (7. kép)

III. csoport

Deltoid alakú, zárt lapú, áttört szélű sarokveret

19. 52.788 $5 \times 3,7$ cm (8. kép)

Négyzetes, zárt lapú csipkézett szélű középvértek

20. 51.2687 $4,2 \times 3,9$ cm (9. kép)

Négyzetes, tagolt körvonalú középvértek

21. 52.755 $3,5 \times 3,4$ cm (10. kép)

„L” alakú sarokveretek

22. 51.2688 $7,1 \times 2$ cm (11. kép)

23. 72.39.1 $3,7 \times 0,6$ cm

IV. csoport

Mértani díszes veretek

24. 51.997 $2,3 \times 1,8$ cm
25. 51.2021/1 $2,8 \times 1,7$ cm (12. kép)
26. 51.2021/2 $2,9 \times 1,9$ cm
27. 51.2023 $2,7 \times 1,6$ cm
28. 51.1689 $3,2 \times 1,5$ cm (12. kép)
29. 51.1085 $2,3 \times 1,8$ cm
30. 52.3235/1 $4,2 \times 2,3$ cm
31. 52.3252/2 $1,7 \times 2,3$ cm
32. 52.1100 $2,5 \times 1,4$ cm

Virággal díszített veretek

33. 51.1212 $1,8 \times 1,6$ cm (13. kép)
34. 51.2014 $2,3 \times 1,2$ cm
35. 52.998 $2,4 \times 1,2$ cm (13. kép)

Betűvel, felirattörredékekkel díszített veretek

36. 51.1207 $4,6 \times 2,7$ cm
37. 51.1532 $4,5 \times 3,7$ cm

38. 52.595/1—5 változó méretű törredékek

39. 52.2344 $3 \times 3,2$ cm

40. 52.3049 $2 \times 2,7$ cm

V. csoport

Fedélszélborító lemezek (14. kép)

41. 52.599 11×2 cm

42. 52.3111 $11 \times 1,9$ cm

VI. csoport

Téglalap alakú, akasztó-kampós, áttört díszítésű csatlap

43. 52.589 $7,1 \times 3,4$ cm (15. kép)

Téglalap alakú csatok akasztó lapjai virágdíszítéssel (16. kép)

44. 52.456 $2,5 \times 1,5$ cm

45. 52.1076 $3,7 \times 2,4$ cm

Téglalap alakú csatok akasztó lapjai felirattal

46. 51.2403 $2,8 \times 1,5$ cm (17. kép)

47. 72.40.1 $3 \times 2,1$ cm

48. 72.41.1 $3,1 \times 1,8$ cm

Téglalap alakú, sima akasztó lapok

49. 51.3095 $2,4 \times 1,8$ cm

50. 52.223 $2,7 \times 1,8$ cm

Téglalap alakú, virágdíszes és feliratos kapcsolapok keskeny kapcsoló nyílással

51. 51.1342 $2,6 \times 1,5$ cm (18. kép)

52. 51.2377 $3,2 \times 2,5$ cm (18. kép)

53. 52.787 $2,4 \times 1,9$ cm

54. 52.787 $2,7 \times 1,7$ cm (18. kép)

55. 52.3231/1 átmérő: $2,5$ cm

56. 72.42.1 $2,9 \times 1,9$ cm (18. kép)

Kapocsrészeket stilizált betűkkel díszítve

57. 51.2017 $3 \times 2,9$ cm (19. kép)

58. 52.1161 $3,6 \times 2$ cm (19. kép)

59. 52.3231/2 $2,6 \times 1,6$ cm

60. 72.43.1 $2,4 \times 2,5$ cm (19. kép)

VII. csoport

Akasztós kapcsolapok (20. kép)

61. 51.2717 $3 \times 1,5$ cm

62. 52.3058 $5,8 \times 1,2$ cm

VIII. csoport

Pecékkel ellátott kapcsolapok részletei

63. 51.2236 $4 \times 1,9$ cm

64. 72.45.1 $2 \times 1,9$ cm

65. 72.46.1 $4,5 \times 2$ cm

Lapos kapocspántok (21. kép)

66. 51.1526 $5,4 \times 0,9$ cm

67. 52.754 $7,5 \times 1,3$ cm

68. 52.2243 $9,7 \times 0,8$ cm

69. 72.47.1 $7,7 \times 1,6$ cm

Csuklós csatlapok (22. kép)

70. 52.199 $3,7 \times 2,8$ cm

71. 52.760 $4 \times 2,8$ cm

72. 52.992 $5,6 \times 4,7$ cm

ARCHEOLOGISCHE FUNDE AUS DER BUCHBINDERWERKSTÄTTE DES MITTELALTERLICHEN KÖNIGSPALASTES IN BUDA (OFEN)

Aus dem reichen archäologischen Fundmaterial der im Gebiet des Königspalastes in Buda einst tätigen kleineren Werkstätten führen wir eine in der ganzen sich mit dem ungarischen Mittelalter befassenden Forschung beachtenswerte Gruppe vor. Grösstenteils aus den Müllschichten und Gruben des 15. Jh. kamen auf eine Buchbinderwerkstätte deutende Werkstattsabfälle — zerbrochene Buchdeckelbeschläge und Schließen sowie Werkzeuge — zum Vorschein.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gab es viele Bücher in Buda, die hinsichtlich Inhalt und Bestimmung drei Sammlungen zugeordnet werden können. Die königliche Sammlung läßt sich vom Ensemble der für die sakralen und weltlichen Aufgabenkreise benötigten speziellen, wissenschaftlichen Werke gut abtrennen und eine separate Gruppe bilden auch die abgeschlossenen Königsbücher samt mit dem Urkundenmaterial. Auch in mittelalterlichen Quellen werden die Bibliotheken des Königspalastes erwähnt, wobei Miklós Oláh (1531—1536) die zwei Büchereien von den im Ostflügel des Palastes befindlichen zwei Prunkräumen der Corvina-Bibliothek entschieden unterscheidet. Nach der Befreiung Budas von den Türken (1686) fand man im Westflügel des Palastes die 300 Bände der sich mit dem Kirchenrecht befassenden Bibliothek des vom König Matthias gestifteten Collegistkapitels, und transportierte sie später nach Wien. Im Mittelalter waren die zur Geschäftsführung gehörenden abgeschlossenen Königsbücher mit dem Urkundenbestand in der Schatzkammer im Südflügel des Palastes untergebracht.

Seit der 2. Hälfte des 15. Jh. besitzen wir eine größere Anzahl von Angaben über die im Königspalast entstandenen Bücher, wir kennen Meister, Künstler, die dort arbeiteten und auch über Buchbinder haben wir Bescheid. Auf Grund der archäologischen Funde darf man annehmen, daß im Burgpalast eine Werkstätte tätig war aus der bedeutenden buch künstlerische Schöpfungen — dazu gehören auch die Einbände — hervorgingen, obwohl man den Platz der Werkstatt nicht kennt. An drei Stellen wurden Buchbeschläge in größerer Anzahl geborgen: in der Umgebung der Kapelle, im großen Hof und im südwestlichen Wehrgang. Buchbinderwerkzeuge aus Metall, Lederschärfmesser, Hämmer, Walzen, kamen ebenfalls zum Vorschein (Abb. 1—3). Die zum Schutz der Einbanddeckel dienenden dekorativen Platten, Schließen, ordneten wir in Gruppen I—VIII, teils auf Grund ihrer Schmuckelemente, teils nach der sie kennzeichnenden Konstruktion. Aus dem Ensemble treten die zwei sich gut ansondernden Gruppen der messingnen Eck und Mittelbeschläge hervor. Die zur ersten Gruppe gehörenden durchbrochenen Flächen der Beschläge schmückt ein Dreipaß-Blattmotiv, die Eckbeschläge weisen je ein, die Mittelbeschläge vier diagonal angeordnete Schmuckelemente auf. Derartige Beschläge sind in Mitteleuropa vielerorts bekannt, auf deutschen, tschechischen, ungarischen Buchdeckeln an ihrem ursprünglichen Platz zu finden und hauptsächlich Beschläge diesen Typs kamen auch bei den ungarischen mittelalterlichen Grabungen zutage (Abb. 4—6). Ihre Verwendung kann in die 60—70er Jahre des 15. Jh. gesetzt werden, sie kommen in der Regel

auf gotischen Buchdeckeln vor. Die Beschläge der Gruppe II. fanden wir in größerer Zahl auf Renaissance-Einbänden, unter denen das wichtigste Buch für uns die „Löväldi“-Corvina mit ihrer die Jahreszahl 1478 tragenden Schließe und dem in das Leder gepreßte Datum 1488 ist. Die formalen Entsprechungen das in Buda gefundenen Eckbeschlages Nr. 14, des Mittelbeschlags Nr. 16 und der Schließe Nr. 54 fanden wir auf dem 1486 entstandenen Troppauer Landtafelbuch (Abb. 22).

Allem Anschein nach wurden die Beschläge von Gruppe II in den Jahren 1470—80 verwendet, die Sphären der Verbreitung sind mit denen von Gruppe I identisch (Abb. 17—23). Das hervorragendste Stück von Gruppe III ist ein Eckbeschlag in „L“-Form, dessen Analogie auf dem Renaissancedeckel der von Löväld Corvina ebenfalls zu begegnen ist (Abb. 28, 29). Auf den Buchdeckeln befanden sich zwischen den großen Eckbeschlägen und Schließen in der Nähe der Deckelkannten auch kleinformatige Schließen mit geometrischer oder floraler Ornamentik (Abb. 31—34). Plattenbeläge für Deckelkannten liegen ebenfalls vor (Abb. 35—36). Die Schließen-Bruchstücke wurden gemäß ihres Konstruktionsschemas gruppiert. Die meisten Stücke gehören zu viererckigen Schließen mit Hänge-Haken (Gruppe VI. Abb. 37—55). Das herausgradende Stück der Gruppe ist eine großformatige Bronze schließ mit durchbrochener Ornamentik und der Jahreszahl 1478 (Abb. 37). Sie dürfte am vorderen Buchdeckel gewesen sein. Eine ähnliche Schließe befindet sich auf dem Kövöldi-Kodex mit der Jahreszahl 1478 und auf dem Preßburger Kodex aus 1488. Auf den Schließenflächen aus Messing kleineren Formats sind geometrische Schmuckmotive Blüten und Blattmuster, MARIA, AVE Inschriften oder Buchstaben zu beobachten. Auch Funde komplizierterer Konstruktionen liegen vor, so mittels Stift fixierbare (Abb. 59, 60), mit Scharnier ausgestattete Buchschließen (Abb. 65—67), sowie Bänder die die Bücher zusammenheilten (Abb. 61—64).

Die Buchdeckelbeschläge und Schließen verbreiteten sich in Ungarn infolge ausgedehnter Handelsbeziehungen als Importwaren. Unseren heutigen Kenntnissen gemäß sind sie wahrscheinlich in einem größeren geographischen Raum entstanden — man könnte auch sagen, in einer zentralen Werkstatt, deren in der 2. Hälfte des 15. Jh. gewerbsmäßig hergestellte Produktengruppe sich nach dem Aufkommen der Buchdruckerkunst in Europa verbreitet hat.

Die ersten größeren Mengen von Buchbeschlägen dürften im Umkreis von Nürnberg hergestellt worden sein, diese Gegend hat auch noch Mitte des 16. Jh. Waren massenhaft exportiert.

In den Ödenburger (Sopron) Dreißigstzoll-Eingangsbüchern aus 1542 findet man größere Posten unter dem Titel „Nürnberger Ware“, „Krämerware“, „Nürnberger und Krämerware“, zu denen, nebst vielen anderen, Nadeln, Schmucknadeln, Platten, Bücher, usw., insgesamt 19 Warenarten gehörten. In den Büchern figurieren die Messingwaren als separate Posten; zu diesen können neben den Drähten und anderen gemischten Waren auch Buchdeckelbeschläge und Schließen gerechnet werden.

A BUDAPESTI EGYETEMI KÖNYVTÁR EGY GRADUALE-TÖREDÉKE

A Fr. 1. m. 275-ös jelzetű kódexlap az Egyetemi Könyvtár bizonytalan eredetű töredékei közé tartozik. A könyvtár történetének ismeretében^[1] és a pergamenen fennmaradt, a kötés időpontjával közel egykorú 980-as leltári szám alapján a fóliót kötéstábla alakjában őrző birtokosként leginkább a nagyszombati jezsuita kollégium jöhet számításba.^[2] Az Egyetemi Könyvtár kötéstábláiról lefejtett pergamenek között művészettörténeti szempontból ez a legjelentősebb.

A 17. századi könyvkötő a középkori kódexlapot egy kisméretű könyv beborítására használta fel. A ma 273×183 mm nagyságú pergamentarabot a hosszoldala mentén kétszer behajtotta, az így kapott gerincet a jelenleg is látható törésvonalak jelzik. A pergamen széleit visszahajtotta a mester, a sarkokon ez által egymáson fekvő részeket pedig kivágta. A fólió egyik fele írott volt, a másik festett. Nyilvánvaló, hogy a könyvkötő esztétikai megfontolásból helyezte az utóbbit kívülre.^[3]

A lap jelenlegi recto oldalának nagy részét, mintegy kétharmadát, egy figurális „A” iniciálé díszíti. A kezdőbetű alá a 24. zsoltár került. Az oldal ebből az 1–4. verset tartalmazza, a gloria, versus és responsorium jelölésével, illetve szövegével. A jelenlegi verso közepét, az oldal nagyobb részét a Laetabundus sequentia tölti ki. E fölött az Oratio in S. Annam, alatta pedig a Verbum bonum et suave kezdetű sequentia szövege olvasható.^[4] A Laetabundus sequentiához egyszerű vörös iniciálé és szövegközi fekete maiusculák is készültek. A fólió szövegei nem tartoznak össze és nem is egykorúak. A Graduale-rész 13. századi, a Jézus születése ünnepére írt Laetabundus kezdetű sequentiát a következő században másolták a lapra, a Mária-sequentia és a Szent Annához szóló imát egy 15. századi kéz jegyezhetette le.^[5] A különböző szövegek bejegyzésének időrendje és a pergamenen elfoglalt helye alapján arra gondolhatunk, hogy az a kódex, amelynek lapját a 17. századi kötés megőrizte számunkra, egy 13. századi graduale volt, amit a későbbiekben — a használók igényeinek és szükségleteinek megfelelően — kiegészítettek. Első pillantásra úgy tűnhet például, hogy a recto iniciáléja az alatta következő szövegrésszel teljesen összefügg, sőt egységes szövegtükröt alkotnak. Figyelmesebben tanulmányozva ezt az oldalt, korábbi vonalak is észrevehetők a mai szöveg és linearendszer alatt. Ezek a vonalak hosszúságban az iniciáléhoz igazodnak, azaz 11,5 centiméteresek. A régebbi vonalak szintén rendszert alkotnak, mégpedig a maiétól eltérőt, és közülük a felső egyben az iniciálé alsó szegélyét adja. Az iniciálé és a régi vonalak összetartozásából sejthető, hogy az iniciálé keletkezési idő szempontjából megelőzi a mai 13. századi szöveget. A feltevélezt Fodor Adrienne valószínűsítette, mert észrevette a korai vonalrendszerhez tartozó szöveg maradványait is.^[6]

Valószínű, hogy a fólió eredetileg egy hasábos volt, és széles szegélyek vették körül a szövegtükröt. Ezen az oldalon a nagy iniciálé alatt csak néhány kotta- és szöveg-sor férhetett el. Kérdéses, hogy ez a maiével közel azonos méretű és felépítésű oldal milyen szöveget tartalmazott és milyen kódex részeként hol helyezkedett el. Az oldal leginkább énekes liturgikus könyvben képzelhető el. E mellett szól az iniciálé mérete és gazdagsága is. Az iniciálé —

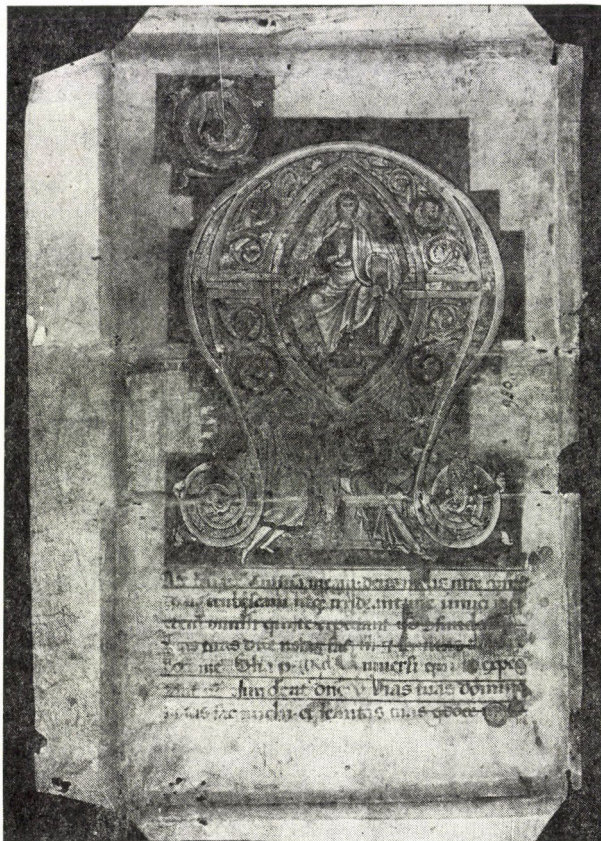
később elemzésre kerülő — témája alapján címkép, nyitóképp lehet. A hajdani szerepet bizonyítja, hogy az iniciálé eredetileg a verso oldalon volt. Erre azért gondolhatunk, mert az iniciálé bal oldala melletti szegély még a jelenlegi állapotban is igen széles, és a fólió eredeti recto oldalán 13. századi írás nyomai nem látszanak. A felsorakoztatott argumentumokból arra a következtetésre juthatunk, hogy a szóban forgó oldal egy olyan zenei anyagot tartalmazó liturgikus kódex címlapja volt, amely az A/d te levavi/ szavakkal kezdődött, az A kezdőbetűjét pedig szerzőportréval díszíthették. E követelményeknek kizárólag a graduale felelt meg.

A kódexek kifestése szokás szerint a szövegrész elkészülte után következett. Bizonyára így történt ez az egykori, a szóban forgó fóliót tartalmazó kódex esetében is. Ezt a kódexet azonban nem sokkal az elkészülte után, valamilyen okból szétszedték, vagy önmagától szétesett. Az utóbbi kevésbé hihető, mert ilyen rövid idő — egy-két évtized — alatt ritkán esik szét egy kódex. Viszont arra sem könnyű magyarázatot találni, hogy miért szedtek volna szét egy csaknem új kódexet azért, hogy a címlapját kevés átalakítással ugyancsak címlapként használják. A fólió mérete ekkor még alig változhatott. Azt, hogy a ma hiányzó másik, feltehetően teleírt oldalt miképpen építették be az új kódexbe, nem tudjuk. A címlapkénti funkció mellett szól a rendkívül szép iniciálé, és a még ekkor is üresen hagyott jelenlegi verso. Az üres oldalt a 14. században írták be először, amikor sequentiákkal töltötték ki. A 15. században a Laetabundus sequentia fölötti és alatti részt eltávolították, hogy az így nyert helyre más szövegek kerüljenek. A levél mérete még ekkor sem változhatott lényegesen, mert bár szegélytől szegélyig hasznosították a pergament, a szöveg sehol sem hiányos. A kódex ekkori rendeltetése bizonytalan.

A tartalmikérdések áttekintése után elemezzük a lapot díszítő iniciálét.

Az „A” iniciálé 158×117 mm nagyságú. A betű felülete kissé kopott, karcolások is látszanak rajta. A betű háttérét egy szürkés-kék mező nyújtja. Ezt a mezőt vörös körvonal keretezi oly módon, hogy a vonal a betű formáját függőleges és vízszintes szakaszokra törve kíséri. A betű vázát — a szárazakat és a köztük húzódó kart, melynek párhuzamosan futó vonalai a betű közepe táján óriási mandorlát alkotva ágaznak szét, továbbá a szárazakat lezáró csiga formájú indákat — mértani szigorúsággal szerkesztett vörös, kék és okker szalagok alkotják. A szárazak és a mandorla által közrefogott tereket kék és vörös ágakból formált csigasorok töltik ki. Minden egyes csigaforma valójában végsőkéig stilizált inda, melynek végén visszahajló, gyakran az indára boruló cakkos szélű, okker-színű palmetta ül. A betű szárait lezáró csigák függőleges beállítású, szimmetrikus felépítésű, díszítő részletekben gazdag levél-, vagy palmetta csomókban végződnek. Mindhárom csiga más és más díszítésű. Az indaszövevény középtónusaihoz a betű belsejében ecsetarany háttér járul.

Az iniciálé geometrikus-ornamentális díszítése figurák háttérként szolgál. Az arany alapú mandorlában Krisztus trónol. Feje hosszúkás, arca keskeny. A szemek és a szemöldökök szépen ívelnek, a vékony orr egyenes vonalú,



1. Az Egyetemi Könyvtár Fr. I. m. 275 sz. töredékének recto-oldala

törékeny, a száj finom metszésű. A hajfürtök, a szakáll és a bajusz elrendezése gondos. Az arc rózsaszínes tónusaihoz jól illenek a haj és a szakáll barna zuhatagai, a középtónusokból kivillan a fekete szempár. A test organikus felépítésű, de körvonalának ritmusát a dekorativitás szándéka határozza meg. A testrészeknek a tunika és a palást redőzete kölcsönöz térbeliséget. A tunika kék felületét vörös redővonalak hálózják be. A palást fehér tömegét vékonyabb, de sűrűn egymás mellé festett okker, vörös és kék vonalak osztják meg.

A mellékszereplők a mandorla alatt, szimmetrikusan helyezkednek el. Megjelenítésüknek abban a módjában, hogy egyikük ül, míg a másikuk áll, a változatosságra törekvés igénye érvényesül. A figurák közötti méretbeli eltérést az öltözetek és a mozdulatok variálásával eltüntette a festő. A bal oldali mellékszereplő térdel, tekintetét Krisztusra szegezi, jobbával a mandorlát tartja, baljában írásszalagot fog. Az arc részletei — amennyire a rongálódások után még kivehető — Krisztuséihoz hasonlóak, csak megfogalmazásuk durvább. A formák teltebbek, így körvonalaik is ívesen vezetettek. A haj és a szakáll fehéres, tehát a figura aggastyán. Fejfedője lapos, henger alakú. A kissé nehézkesnek ható, bizonytalanul libegő testet rövid vörös, barnával modellált tunika és kevésbé redőzött vörös palást burkolja. Figyelmet leginkább a finom, keccses mozgású ujjak érdemelnek. A lábszárak a kompozíció egyensúlyának kedvéért élettelenül és kicsit értelmetlenül nyúlnak le a betű alsó részébe.

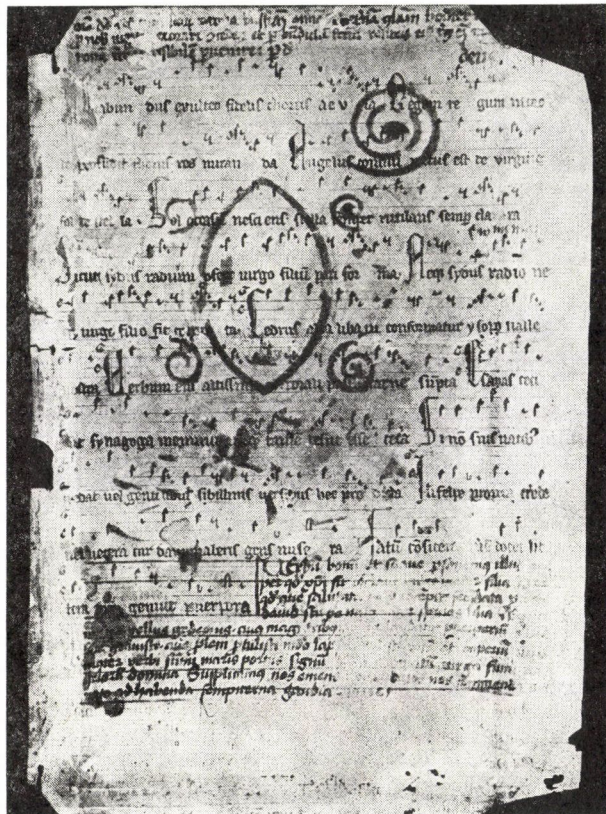
Az aggastyánnal szemközti szereplő padon ül és egy pulpituson fekvő könyvbe ír. A testtartás komplikált megoldása, tehát az, hogy a mandorlának háttal ülő auctor fejét Krisztus felé fordítsa, a lábakat pedig az iniciálé jobb alsó zugába vezesse, szemmel láthatóan próbára tette a miniátor képességeit. A nyak és a vállak, a derék és a lábak izülésének megoldatlanságát egy-egy odavetett ruharedővel igyekezett a mester palástolni.

Az arc tulajdonképpen most is a Krisztus-fej formáit ismétli, csak a vonásai valamivel nyersebbek. Az arcot rövid, sötét haj keretezi jelezve, hogy a festő fiatal életkorú auktort kívánt megjeleníteni. A testformákkal kapcsolatban említett bizonytalanságok a kifestésben is jelentkeznek. A tunika derék fölötti része például egyszínű vörös, a derék alatt pedig kék alapszínen fehér, kagylószerűen szétterülő redőkkel modellált. A rövid palást barna, a rendkívül magas, csúcsos püspöksüveg pedig narancsos árnyalatú.

A kódexlap iniciáléja téma szempontjából a Maiestas Domini változata. A trónoló Úrnak itt felhasznált típusa a Karoling-kori tours-i kódexfestészetben (pl. Grandval-i és Vivianus biliák, 840 körül) öltött először formát. A karoling típust Ottó-kori emlékek, hagyományok közvetítették a budapesti kódexlap festőjének. Ilyen előzmények határozzák meg a fólió Krisztus-típusát, a beállítást, a fejformát, végül az arcvonásokat is.

Az ikonográfiai típushoz illően, a Maiestas Domini szűkebb kíséretét általában az angyalok alkotják, a tágabb kísérői kört az evangelisták és a próféták csoportjai képezik. Ezzel szemben a budapesti töredéken egy idősebb és egy ifjabb auctor jelenik meg a trónoló Krisztus közelében. Az idősebb, írásszalagot tartó férfi kortalan ruhát visel, lapos fejfedője korona lehet. A fiatal ülő figura az öltözete alapján püspök.

Az énekeskönyvek közül kizárólag a graduale kezdődik a 24. zsoltárral. Az A/d te levavi animam meam . . / kezdőszavak bibliára, zsoltárilusztációra jellemző sémája az Úrhoz imádkozó, középkorúnak jelzett Dávid király volt. Dávid szerzőként a Zsoltárok könyve előtt szokott megjelenni, mint középkorú, trónoló király, zenészerszámmal vagy zenészek kíséretében. Öregen, írásszalaggal leginkább a bizánci művészetben fordulhatott elő.[7] A Szentlélek galambjától ösztönzött, püspöki ornátusban ábrázolt Szent Gergely pápa missalében, antiphonariumban való ábrázolásához a Gregorius presul . . . kezdetű, hexameterben írt prologus adott módot. Ezt a prologust a graduálék egy része is tartalmazza.[8] Ez a gyakorlat



2. A verso oldal



3. A recto oldal részlete

ösztönözhetette a budapesti lap festőjét, amikor a graduálék jellemző nyitóképét, a Maestas Domini típusát átalakította, pontosabban az Úrhoz fohászkodó Dávid témáját is felhasználva egy új képtípust alkotott. A Zsoltárok könyve, a 24. zsoltár és a Gregorius presul kezdetű prológos ösztönzésével kialakult Szent Gergely ikonográfia ötvözeteként a kódexlap a Maestas Domini hódolói-ként az ösvöetségi zene és a középkori egyházi zene „auktor”-ait ábrázolta. Ez a tipológikus összeállítás indokolta Dávid aggastyán formájú megjelenítését.

Az elemzett figurális-ornamentális iniciálé típusa az 1200-as évek táján alakult ki, és a 13. század elejétől az 1260-as évekig a német könyvfestészetben igen gyakori. A budapesti lap színkiválasztása, mindenekelőtt a barna és a narancsszín kedvelése és a sajátos, pl. a Krisztus palástjára jellemző kék és vörös szín párosítása ugyancsak a korszak német festészetét jellemzi. A testformálás, és ennek érdekében a test formáit szigorúan követő rövid,

szaggatott vonalakkól álló sűrű redőzet leginkább a Rajna-vidék művészetében érvényesült, az 1220–1230 közötti években. A felhozott sajátosságok főleg a kódexlap Krisztus-alakján érvényesülnek. Krisztus fejének ha nem is közeli, mégis, a korszak könyvfestészetének egészén belül legközelebbi rokonát a kölni Gross Sankt Martin Evangelistáriumának Krisztusa nyújthatja.[9] Az agg Dávid arcvonásai és lábtartása kiérleltebb formában szintén ezen a területen bukkan fel, a kölni Königschronikban.[10] Az összefüggések nem elég konkrétak ahhoz, hogy segítségükkel a kódexlapot készítő műhelyt, várost meghatározhassuk, csupán ahhoz nyújtanak támpontot, hogy az „A” iniciálét egy Karoling és Ottó-kori tradíciókkal rendelkező, vagy azokat másodlagosan felhasználó Rajna-vidéki, esetleg más, hasonló stílusban dolgozó, pl. frank (würzburgi) műhelyhez kössük, és készítése körül az 1230–1250 közötti éveket jelöljük meg.

Wehli Tünde

JEGYZETEK

1 Tóth A.: Az Egyetemi Könyvtár története a szerzetesrendek feloszlata korában 1773–1790. Az Egyetemi Könyvtár Évkönyvei III. 1966. 104. — Pajkossy Gy.-né: Az Egyetemi Könyvtár története 1690-től 1774-ig. Az Egyetemi Könyvtár Évkönyvei IV. 1968. 63–87. — Mezey L.: Egy karoling kódextörredék. Magyar Könyvszemle 92. 1976. 15. — Fragmenta latina codicum in Bibliotheca Universitatis Budapestinensis. Fragmenta codicum in bibliotheca Hungariae I/1. Rec. L. Mezey. Bp. 1983. 15. (A továbbiakban: Fragmenta).

2 Fragmenta: No 275. 223.

3 Ez a tény is bizonyítja, hogy szükséges lenne a könyvkészlet tanulmányozásába bevonni az írott-festett pergamenbe kötött könyveket is.

4 Kiadása: Dreves, G. M.—Blume, Cl.: Ein Jahrhundert lateinischer Hymnendichtung II. Leipzig, 1909. 17., 269.

5 Fragmenta: No. 275. 224.

6 Szíves segítségért köszönettel tartozom.

7 Kirschbaum, E.—Braunfels, W.: Lexikon der christlichen Ikonographie I. Rom—Freiburg—Basel—Wien, 1968. col. 477. (A továbbiakban: Kirschbaum).

8 Kirschbaum: VI. 1970. cols. 434–435. A Gregorius presul prológos graduale címlapján előfordul a Morgan Library M 797-es jelzetű, 1256-ban készített padovai kódexében. I.d.: Harrsen, M.—Boyce, G. K.: Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library. New York, 1953. No 13. 9. és Pl. 16. A kérdést részletesen tárgyalja és további irodalmat is nyújt: Stäblein, B.: Schriftbild der einstimmigen Musik. Musikgeschichte in Bildern. Bd. III. Lfg. 4. Leipzig, 1975. 194.

9 Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 466 (9222) I.d. Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Katalog. Köln, 1972. No 117. 341, kép uo. (A továbbiakban: Rhein und Maas).

10 Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 4609 (467). Képe: Rhein und Maas: I, 18, képe és leírása 342. és színes képe a 356–357. között.

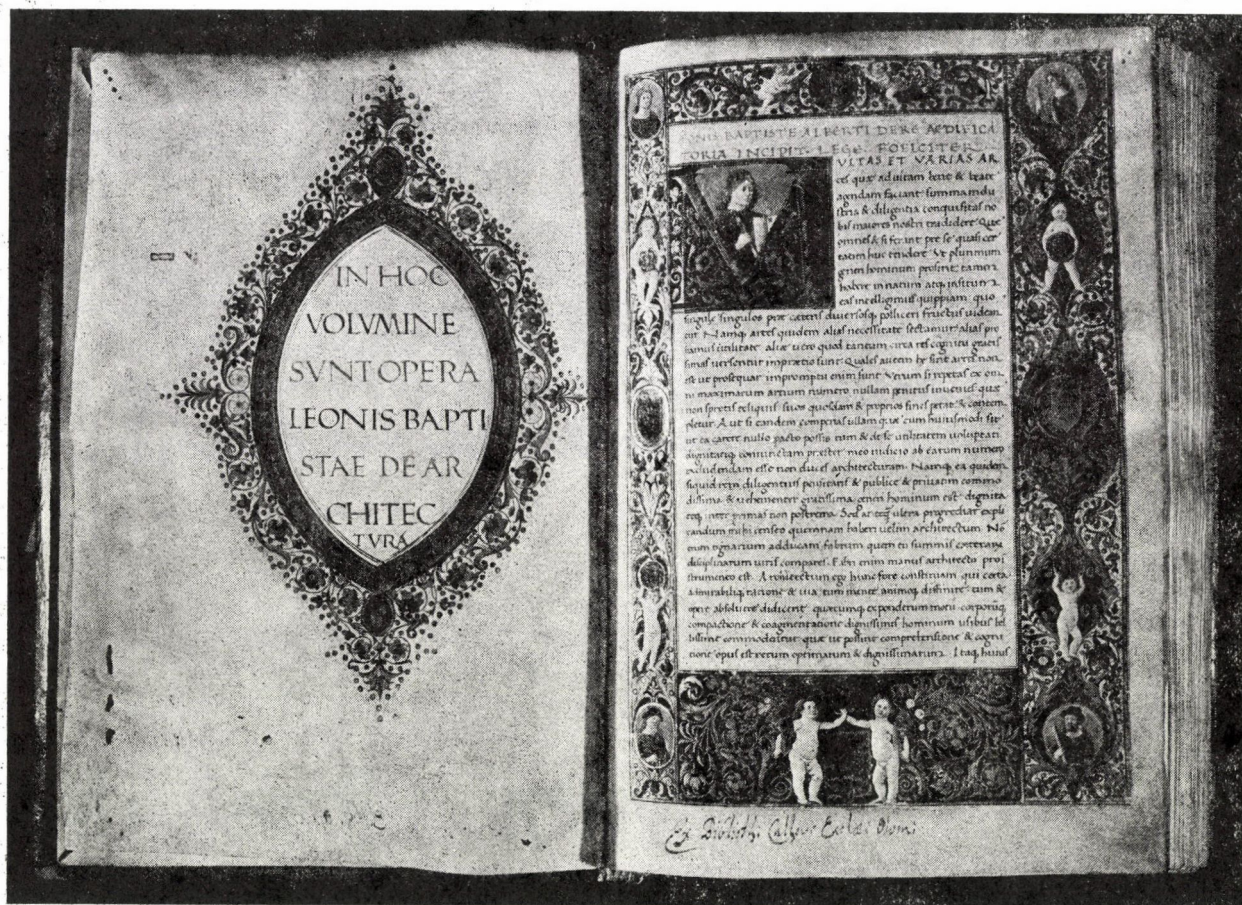
AZ OLOMOUCI ALBERTI-CORVINA – AUGUSTINUS OLOMUCENSIS KÖNYVE*

Milyen úton jutott az olomouci Alberti-corvina (Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria libri X.*) [1] a budai királyi könyvtárból, a Corvinából jelenlegi őrzési helyére: hosszú ideje találgatja már a magyar tudomány. Hosszú ideje, de anélkül, hogy e látszólag hosszú út valamennyi állomását föl tudta volna deríteni, s anélkül, hogy igazán jelentőséget tulajdonított volna az utolsó állomásnak. A kézirat legfontosabb possessorai már igen korán teljesen tisztázottaknak látszottak. Az első tulajdonosa Mátyás király volt, utóbb Zápolya Jánoshoz, majd tőle János Zsigmondhoz került.

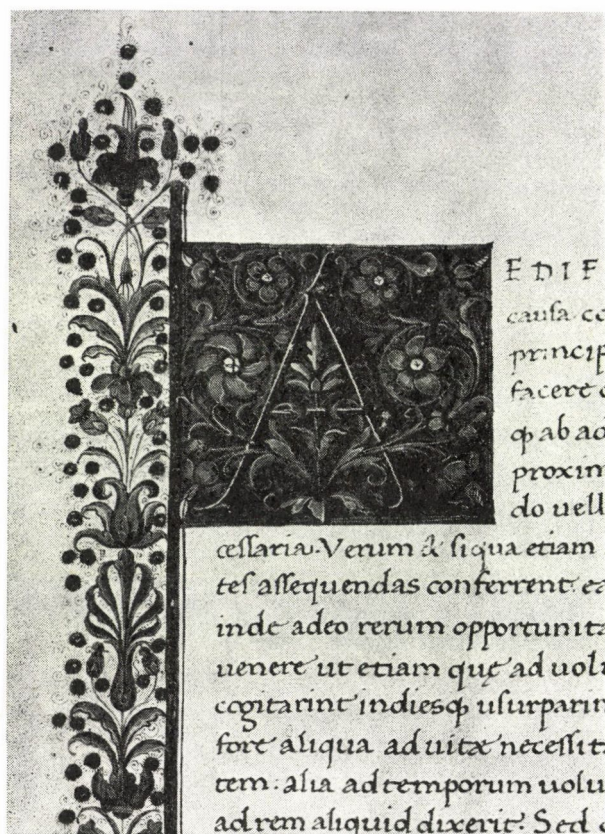
Csontos János — aki idehaza elsőnek adott hírt erről a corvináról — írta le először, hogy a kódex Filipecz János váradi püspök tulajdonában volt. [2] Ezt a megállapítást azután Fögel József is, [3] és Hoffmann Edith is [4] átvette. Balogh Jolán, 1943-ban megjelent monumen-

tális munkájában, az Erdélyi renaissance első kötetében hasonlóképp vélekedett: a kódexet a király ajándékozta Filipecznek, utóbb Zápolya János birtokába került. [5] Csontos felismerése azonban téves volt: az olomouci Alberti-corvinában semmiféle Filipeczre vonatkozó — vagy tőle származó — bejegyzés nincsen. Csapodi Csaba 1967-ben megjelent cikkében eloszlatta ezt a tévhitet. [6] Hogy a kódex a Zápolyák tulajdonába jutott, megismételte ő is: a Mátyás-címer fölé festett Zápolya-farkas cáfolhatatlannak látszott — és nem is akarta megcáfolni senki.

A farkasos címerpajzsot két puttó fogja közre a második címlap alsó keretsávjában, fölötté korona. Az átfestésen persze igen jól átlát Mátyás címere, pontosabban annak ezüsttel festett elemei. Jól kivehető a hétszer vágott mező (1), a kettős kereszt (2), a kettős farkú cseh oroszlán



1. L. B. Alberti: *De re aedificatoria libri X* (Státní Oblastní Archiv v Opavě, pracoviště Olomouc, Cod. lat. C. o. 330.), címlapok: fol. 1^r és 2^r



2. L. B. Alberti: De re aedificatoria libri X (Státní Oblastní Archiv v Opavě, pracoviště Olomouc, Cod. lat. C. o. 330.), A-edificia iniciais: a fol. 57^r részlete



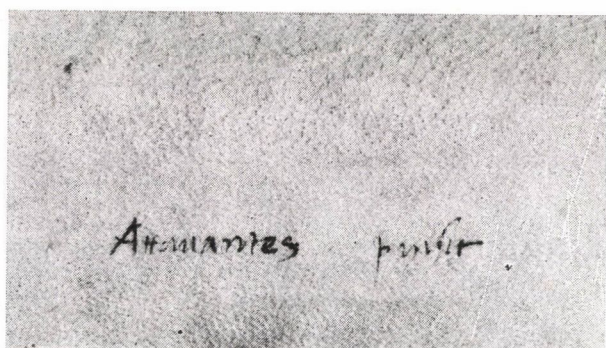
4. L. B. Alberti: De re aedificatoria libri X (Státní Oblastní Archiv v Opavě, pracoviště Olomouc, Cod. lat. C. o. 330.), L-ineamenta iniciais: a fol. 94^r részlete



3. L. B. Alberti: De re aedificatoria libri X (Státní Oblastní Archiv v Opavě, pracoviště Olomouc, Cod. lat. Co. o. 330.), O-pus iniciais: a fol. 20^r részlete



5. L. B. Alberti: De re aedificatoria libri X (Státní Oblastní Archiv v Opavě, pracoviště Olomouc, Cod. lat. C. o. 330.), R-em iniciais: a fol. 112^r részlete

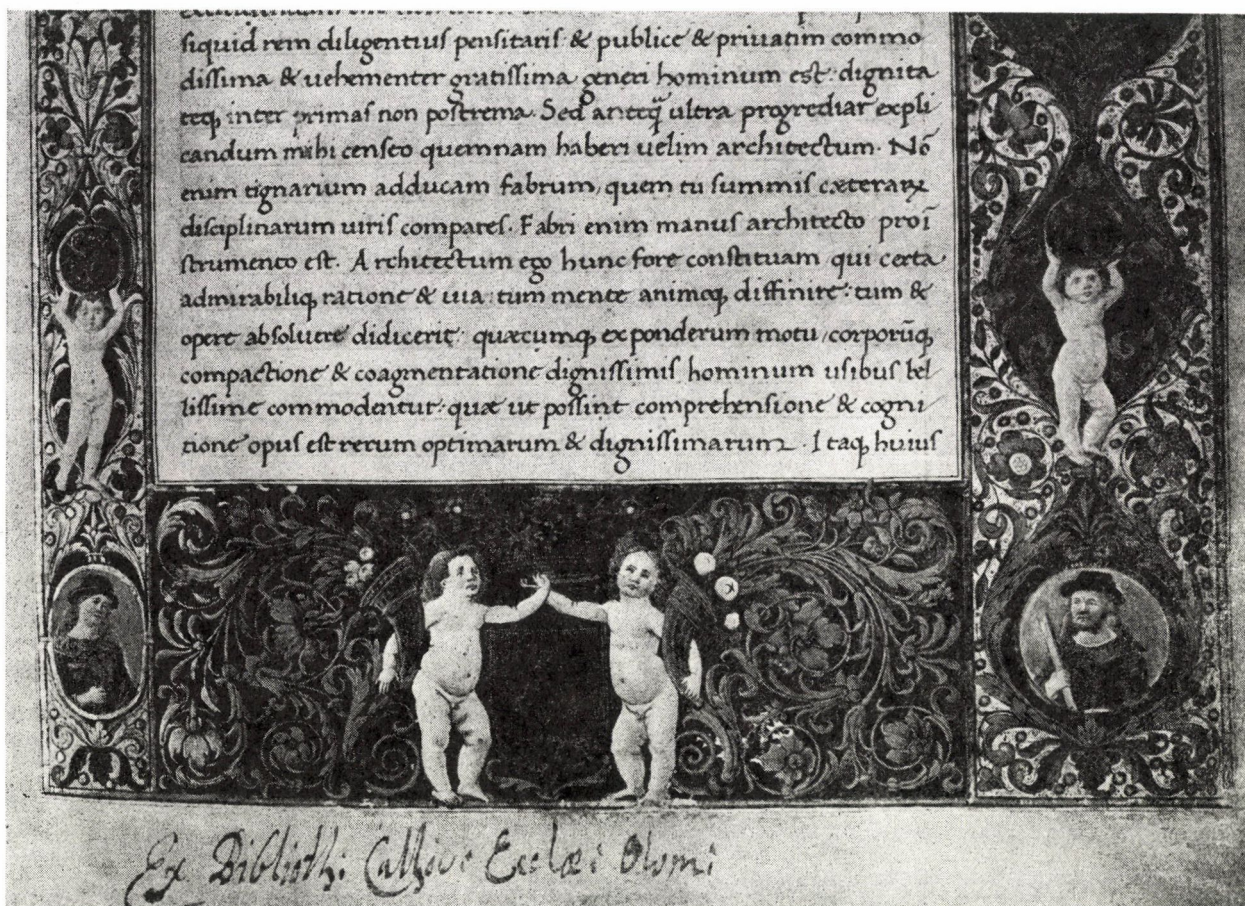


6. L. B. Alberti: *De re aedificatoria* libri X (Státní Oblastní Archiv v Opavě, pracoviště Olomouc, Cod. lat. C. o. 330.), „Attuantes pinsit” bejegyzés: a fol. 1^r részlete

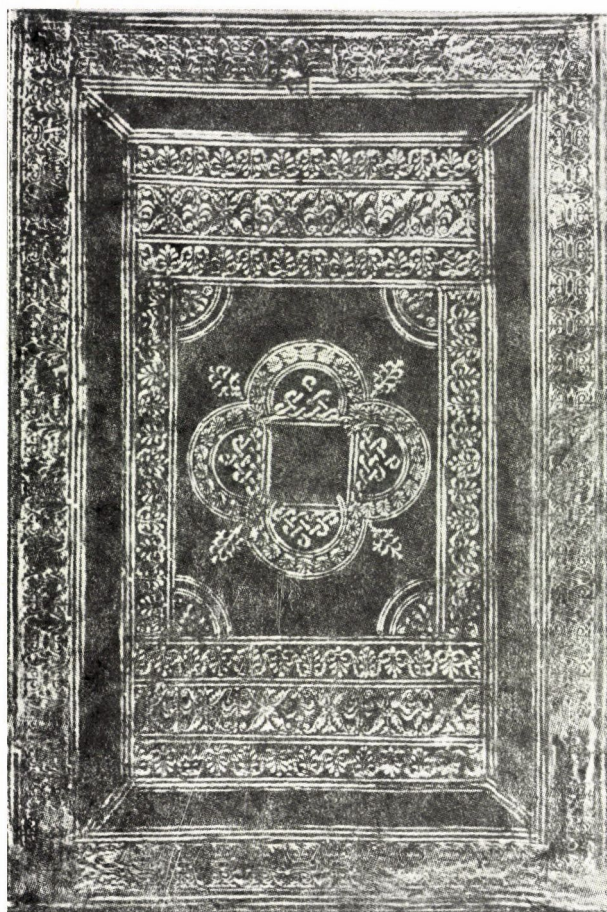
(4). A második címlap keretébe még három (átfestett) címerpajzs illeszkedik az ornamentális díszítmények közé s négy — egy-egy puttó tartotta — (szintén átfestett) kerek tárcsa. Némelyiken kivehető az eredeti ábra: jól föl lehet ismerni Ausztriának és Bécs városának a címerét, a morva és a sziléziai sást, talán a dalmát párducfejeket és a Hunyadi-ház hollóját is. Az első címlapon (fol. 1^v) s a könyv belsejében, a lapszédíszítményekben átfestetlen Mátyás-emblémák, kék alapon ecsetarannyal, feketén kontúrozva-modellálva: acél és kova (fol. 20^r, 162^v, 182^v),



8. A Sodalitas Litteraria Danubiana aranycsészeje, 1508. (Drezda, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe, Inv.-Nr. IV. 40.), donációs felirat és a donátor, Augustinus Olomucensis címere: részlet a csésze talpáról



7. L. B. Alberti: *De re aedificatoria* libri X (Státní Oblastní Archiv v Opavě, pracoviště Olomouc, Cod. lat. C. o. 330.), Augustinus Olomucensis címere a második címlap alsó keretsávjában: a fol. 2^r részlete



9. *Missale ad usum dominorum Ultramontanorum*, Verona: [Petrus Maufer,] 1480. (Bártfa, Sároshé Múzeum, sine sign.), az egyik kötéstartó rajzlevonata (Sz. Koroknay Éva i. m. [28. jegyzet] után)

gyémántkőves gyűrű (fol. 37^v), kút (fol. 1^v, 94^v), homokóra (fol. 112^v), valamint — az emblémákhoz mindenben hasonló megoldással — Galícia címere (fol. 140^r). A kettős címlap és a vörös, kék és bíbor alapú, ragyogó iniciálék, a gazdag, de szellősen, könnyeden festett lapszeldíszek nagyon valószínűvé teszik, hogy az első lapon (fol. 1^r) olvasható „Attavantes pinsit” egykorú bejegyzés (szignatúra?) hiteles. Hoffmann Edith is elfogadhatónak tartotta, hogy az Alberti-corvina Attavante saját kezű műve, ha nem a legjobbak közül való is. [7]

A második címlap címereit kivétel nélkül átfestették. A címerpajzsokat egyszínűre; a kerek tárcsákra némi ornamentális festés is jutott. A fő helyre, Mátyás címere fölé az új tulajdonos címere került: vörös alapon lehetett finom, kacsaringós szélű felhőfodorból növő, jobbra forduló farkas. Az új alap, a háttér vöröse olyan vastagon festett, hogy a festékréteg teljesen összeropedezett; néhány ék alakú szilánk ki is pattant belőle. Az állat figuráját igen gondosan festették meg: a bundája egészen élethűre sikerült — csak az alak rajza s elhelyezése bizonytalan némiképp. Nagyon finom rajzolatú az ecsetarannyal festett felhőkoszorú is. A címerkép gyakorlott, jó kezű mester műve, s ha nem éri is el az Attavante-mű színvonalát, nem üt el durván tőle.

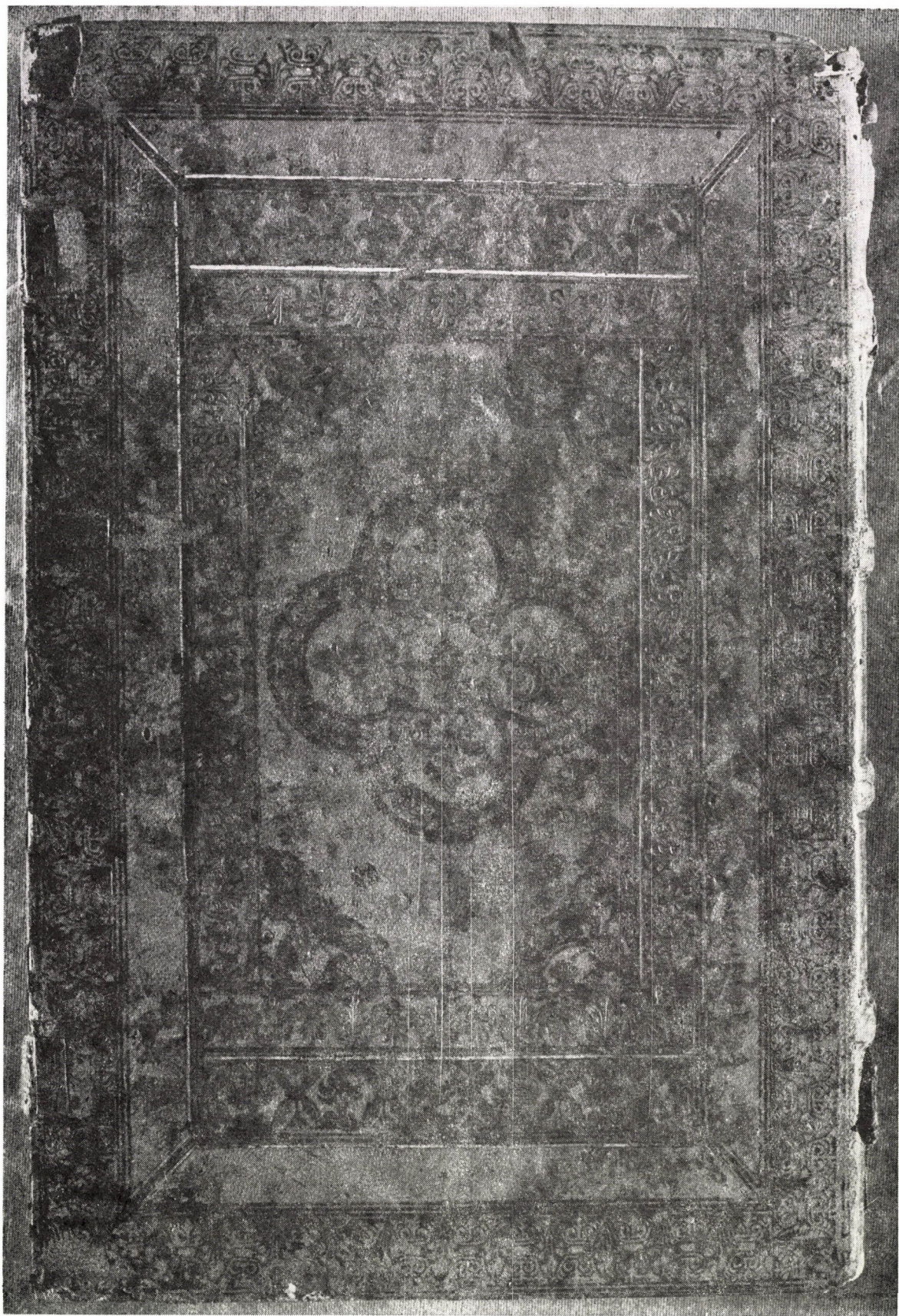
E címerkép alapján a magyar kutatás mindig tényként fogadta el, hogy ez a corvina Zápolya Jánoshoz s vele azután Erdélybe került. Jakó Zsigmond a címer átfestését János Zsigmondnak tulajdonította. Zápolya János király fia Lengyelországban, 1553-ban címeres supralibrossal látta el könyvtárának talán több darabját is s Jakó föltételezi, hogy a kötetekkel egy időben kerülhetett a

Zápolya-címer a Mátyásé fölé. A könyv azután a következő századforduló zűrzavarái közepette bizvást elkerülhetett a gyulafehérvári fejedelmi bibliothékából s Erdélyből is. [8] Ennél többet a magyar szakirodalom nem mondott a mai napig. Az föl sem vetődött bennünk, hogy az a bizonyos farkas talán nem is a Zápolyák farkasa.

A különféle funkciójú Zápolya-címerekben [9] a címerállat, a farkas egyszer jobbra, másszor balra fordul: hogy merre, teljesen lényegtelen. Az azonban, hogy miből emelkedik ki, nagyon is lényeges. A Zápolya-farkas ugyanis mindig jól felismerhető hármás halomból nő ki. Zápolya Imre (+1487) és Zápolya István (+1499) szepeshelyi tumbafődelein, [10] Zápolya Imre és Zápolya István pecsétjein, Zápolya János (a későbbi király) nyolcszögletű gyűrűspecstjén, [11] (már királyként) királyi felségpecstjén (1537), [12] kettős aranypecsétjének hátulján (1538), [13] pénzeinek jó részén, [14] a brassói Honterus-nyomda fametszetén (1539), [15] a szamosújvári vár címerkövén (1540), [16] János Zsigmond többszörös tallérjain és dukátjain (1562, 1565, 1568), [17] János Zsigmond fametszetű címerén (a Hoffhalter nyomda dúckészletében (1565—1567), [18] Niccolò Nelli metszetén (1566), [19] és János Zsigmond gyulafehérvári síremlékén — a két utóbbin valószínűleg idegen megrendelésre. [20] De — hogy könyveknél maradjunk — hármás halomból nő ki a farkas János Zsigmond címeres supralibrossán is (1553). [21] Az olomouci Alberti-corvina farkasa azonban nem hármás halomból, hanem — amint ezt Csontos majdnem helyesen leírta [22] — finoman fodrozódó (négy hullámot vető) felhőből emelkedik ki. S pontosan ugyanilyen hullámzó felhőből emelkedik ki — csak az ellenkező irányba fordul — a farkas Olmüci Ágoston címerén, hiteles — feliratos, évszámos — pateráján, a Sodalitas Litteraria Danubiana fogadalmi aranycsészéjén is. [23]

A homályos és rövid életű Sodalitas Litteraria Danubianát — a dunai tudós társaságot — Conrad Celtis (ekkor a bécsi egyetem tanára) szervezte, illetve toborozta nürnbergi, augsburgi s elsősorban Bécsben tömörülő humanistákból és a budai cseh kancellária tagjaiból. Elnöke — egyetlen magyar tagja — az ifjabb Vitéz János, majd az ő halála után Cuspinianus lett, tagja volt Bécsből Balbi Jeromos, Neideck György, Budáról Schlehta János (a cseh kancellária vezetője), Olmüci Ágoston alkancellár, Giulio Milio, II. Ulászló király udvari orvosa és mások. A Sodalitas tevékenysége igen nehezen nyomozható — gyaníthatólag a híre volt a nagyobb —; elnököt választottak, könyveket adtak ki, symposionokat tartottak [24] — ilyes alkalom emléke lehet Olmüci Ágoston színavarcsészéje is, 1508-ból, antik érmékkel, donációs feliratokkal és a donátor címerével. A csésze — Genthon István megállapítása szerint — Budán készült. Hassenstein Bohuslav 1505-ben írt leveleiből tudjuk, hogy volt Olmüci Ágostonnak egy másik ivóedénye, egy cyphus is — lehet, hasonló céllal —; ennek azonban nyoma veszett. [25]

A Sodalitas képzőművészeti érdeklődési oszlop tagja, Olmüci Ágoston, budai, a kancellárián eltöltött éveit alatt szerezte valamiképp az Alberti-corvinát: valószínűleg elkérte II. Ulászlótól magának. Mátyás király könyvtárának nem egy darabja — tudjuk — hasonlóképp menekült meg a pusztulástól: az udvarban élő, vagy ott megforduló humanisták, követek apránként széthordták a Bibliotheca Corvinából, amit lehetett. [26] Olmüci Ágoston 1496-ban telepedett meg Budán s itt élt 1511-ig; [27] közben került hozzá a corvina. Talán a kódex kőtésének datálása segít pontosítani ezt a dátumot; a könyv ugyanis nincs corvina-bőrkötésben, de — mivel a bélyegzők részben a corvina-kötések bélyegzőinek utánmetszései — feltétlenül Budán készült. Mind motívum- (és bélyegző-) készlete, mind kompozíciós rendje szorosan kapcsolja ahhoz a könyvkötőhöz, aki a bártfai Sárosi Múzeumban őrzött *Missale ad usum dominorum Ultramontanorum* (1480, Verona; Hain 11.428.) bekötötte, [28] s akinek — igen nagy valószínűséggel — a Thurzó Zsigmond váradi püspöknek ajánlott Gazius-kódex kötése is köszönhető. [29] Sz. Koroknay Éva a *Missale* kötését az 1500 körüli évekre datálja; az autográf Gazius-mű befejezésének évszáma 1508, s ha — ami valószínű — az ajándékba szánt kódex kötését is maga Gazius rendelte



10. L. B. Alberti: *De re aedificatoria libri X* (Státní Oblastní Archiv v Opavě, pracoviště Olomouc, Cod. lat. C. o. 330.),
a hátsó kötéstábla

meg, akkor Antonius Gazius és Augustinus Olomucensis ugyanazzal a könyvkötő műhellyel dolgoztatott Budán. E dátumok ugyanis nagyon jól illelnek Olmüci Ágoston budai tartózkodásának idejébe. Úgy látszik, a címeres supralibros nem volt divatban, s a corvina új tulajdonosa megelégedett azzal, hogy címerét befestette a címlapra. Ha a címerkép gazdagabb volna, talán azonosítani is lehetne festőjét valamelyik Jagello-kori budai miniátorral.

Olmüci Ágoston 1511-ben eltávozott Budáról s 1513-ban Olomoucban meghalt. [30] Az arany patera ekkor a székesegyház kincstárába került, onnét török rablókhöz,

majd hosszú, kalandos úton, végül, 1845-ben a Grünes Gewölbe tulajdonába jutott. Budán gyűjtött könyvtárából — amely az olomouci székeskáptalan könyvtárába olvadt be s később (részben) szétszóródott — az Alberti-corvina Olomoucban maradt mind a mai napig. [31]

A Zápolya-ház és Erdély szegényebb lett egy corvinával, a Sodalitas Litteraria Danubiana gazdagabb. Erdély káprázatosan gazdag reneszánsz kori műveltségén csorba semmi nem esett; az viszont egyre valószínűbb, hogy a Sodalitas humanistáinak érdeklődési körét ki kell terjesztenünk a képzőművészetekre is.

Mikó Árpád

JEGYZETEK

* A kódex címerének azonosítása nem az enyém, hanem a morva kutatás érdeme. Nekem Miloš Kouřil úr (a Státní Oblastní Archiv v Opavě munkatársa) volt szíves fölhívni rá a figyelmem — fogadja érte ez úton is hálás köszönetem. (Vö. Ivo Hlobil, Pavel Michna, Milan Tognier: Olomouc, Praha 1984, 65.) A magyar kutatás mind- eddig nem tudta, hogy a címer Olmüci Ágostoné — a pusztá azonosítás mégsem érdemelt volna önálló közleményt, ha a kódex, mint a Zápolyák tulajdonában volt építészeti traktátus s a Bibliotheca Corvina Erdélybe került darabja nem épült volna be a magyar késő reneszánsz történetébe is. Számunkra a kérdés tehát nem az, hogy Olmüci Ágoston könyve volt-e a corvina, hanem az, hogy lehet-e a Zápolyáké egyáltalán, s ha nem, akkor hogyan illeszkedik a magyar reneszánsz történetébe.

1 Hajdan az olomouci Főszékesegyházi káptalani levéltár tulajdonában (jelz.: Cod. lat. C. o. 330.), ma: Státní Oblastní Archiv v Opavě, pracoviště Olomouc.

2 Csontos János: Újabb Attavantestől festett Corvin-codexekről, in: Archeológiai Értesítő 29 (1909) 231.

3 Fögel József: A Corvina könyvtár katalógusa, in: Fraknói Vilmos, Fögel József, Gulyás Pál, Hoffmann Edith: Bibliotheca Corvina, Mátyás király budai könyvtára, Budapest 1927, nr. 118.

4 Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek, Budapest 1929, 124.

5 Balogh Jolán: Az erdélyi renaissance I, Kolozsvár 1943, 53, 69, 133, 182, 208–209, 315 (a teljes addigi irodalommal).

6 Csapodi Csaba: Filipecz (Pruis) János váradi és olmüci püspök könyve, in: Magyar Könyvszemle 83 (1967) 246–248. — Vö.: Balogh Jolán: Varadinum — Várad vára I–II, Budapest 1983, II, 300.

7 Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek, Budapest 1929, 78, 102 (nr. 118.), 199/31.

8 Jakó Zsigmond: Erdély és a Corvina, in: Jakó Zsigmond: Könyv, írás, értelmiség, Bukarest 1977, 176–177.

9 A Zápolyák farkasos címerének színeiről két korabeli (késő középkori) festett címer is tájékoztat. Az egyik a kassai dóm szentség-házának címe: „... kék pajzsban zöld hármashalomból növekvő ezüst farkas, felül jobbról, befelé fordított ezüst holdtól kísérve.” (Csoma József: A kassai dóm szentség-házán levő címer, in: Turul 7 (1889) 25, képpel — vö.: Csergheő Géza: Heraldikai és sphragisztikai adalékok a „Harminchat-pecsét oklevél 1511-ből” című értekezéshez, in: Turul 5 (1887) 136.). A másik címer egykor a márkusfalvi Szent Mihály templomban volt: „Veszen és kékben négyelt pajzs, 1. és 4-ben ágaskodó fekete (vsz. elfekettült ezüst) egyszarvú; 2. és 3-ban jobb felől balra fordult holdsarlótól, balról hatágú aranycsillagtól kísért ágaskodó (tehát nem három hegyből növekvő) farkas.” (Csergheő Géza: i. m. 136. — vö.: Szinva László: Beatrix és Izabella királynék pecsétjei, in: Turul 1 (1883) 69. — Gerecz Péter: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma, in: Magyarország műemlékei II, szerk. Forster Gyula, Budapest 1906, col. 818. [Myškovszky Viktor rajzai az Országos Műemléki Felügyelőség Tervtárában nem lelhetők fel, csupán kéziratos feljegyzései a márkusfalvi rajzok dossziéjában.] — Súpis pamiatok na Slovensku II, Bratislava 1968, 297–298. nem tud róla.). Az ágaskodó Zápolya-farkas — akárcsak Zápolya György gyűrűspecsjének koronából kiemelkedő kettős farkú oroszlánja (1524) (Forster Gyula: Hunyadi János származása és a vajdahunyadi freskók, in: Magyarország műemlékei IV, szerk. Forster Gyula, Budapest 1915, 185, 263. kép) — társtalan ugyan, de amíg a Zápolya-címer mindkét változatán kék mezőben jelenik meg a farkas, addig az olomouci Alberti-corvina farkasa vörös mezőben áll. (Vö. még János Zsigmondnak [+ 1571] Erdélyben, a 17–18. század fordulóján festett címerével: kék alapon, három zöld levélből [!] kiemelkedő, jobbra forduló farkas, mögötte jobbra balra forduló holdsarló, balra hatágú csillag. Felirata a címer fölött: IOH: II. REX HUNG: ; a címer alatt évszám: 1565. Aquarell, papír, 308 × 176 mm. [Gemina effigies Principum omnium Transsilvaniae ex autographis illuminatione. MTA Könyvtára, Kézirattár, Tört. Rég. Ívrt 3. fol. 4^r]).

10 Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában I–II, Budapest 1966, I. 297–298, 721. — Balogh Jolán: Késő renaissance kőfaragóműhelyek, I. Az előzmények, in: Ars Hungarica 2 (1974) 36.

11 Csánky Dezső: Harminchat-pecsét oklevél 1511-ből (2. közlemény), in: Turul 5 (1887) 51.

12 Budapest, Magyar Országos Levéltár, Esterházy család hercegi ágának levéltára, P. 108. Rep. 44. fasc. Dn. 19. (Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541 [kiállítás katalógus], Wien 1982, nr. 883.)

13 Egykor Budapesten, a Fővárosi Levéltárban; ma már csak gipszmásolata van meg (Budapest, Budapesti Történeti Múzeum). Képét közli: Veress Endre: A Hunyadiak síremlékei és Castaldo, in: Magyarország műemlékei I, szerk. Forster Gyula, Budapest 1905, 103. lap, 79. kép.

14 Huszár, Lajos: Münzkatalog Ungarn von 1000 bis heute, Budapest–München 1979, nr. 867, 868, 869, 870, 871, 872; 863, 864, 888, 888a, 890, 894, 976 stb.

15 Augustinus, Aurelius: Divi Aurelii Hipponensis episcopi haereson catalogus. (Corona.) [Hontér.] 1539. (RMNy [= Régi Magyarországi Nyomtatványok I, írták: Borsá Gedeon, Hervay Ferenc, Holl Béla, Käfer István és Kelecsényi Ákos, Budapest 1971.] 29, RMK [= Szabó Károly: Régi magyar könyvtár I–II, Budapest 1879–1885.] II: 16.) — Augustinus, Aurelius: Sententiae ex omnibus operibus divi Augustini decerpatae. (Corona.) [Hontér.] 1539. (RMNy 30, RMK II: 21.) — (Hontér, Johannes) Sententiae ex libris pandectarum iuris civilis decerpatae. (Corona.) [Hontér.] 1539. (RMNy 35, RMK II: 20.) — vö.: Soltész Zoltánné: A magyarországi könyvdisztitáció a XVI. században, Budapest 1961, 131–132, (nr. IV. 2. és IV. 3.), tab. II. 1. és II. 3.

16 Balogh Jolán: Az erdélyi renaissance I, Kolozsvár 1943, 283–295. — Balogh Jolán: Késő renaissance kőfaragó műhelyek, VI. közlemény, in: Ars Hungarica 7 (1979) 2. és 4. kép, VIII. közlemény, in: Ars Hungarica 8 (1980) 244.

17 János Zsigmond pénzei közül legtanulságosabb a többszörös tallérok és dukátok címerképe (Érdy János: Erdély érmei, Pest 1862, 6–13 [nr. II–XII.], tab. I/5–II/6; különösen 10–11 [nr. VIII.], tab. I/12–14. — Resch, Adolf: Siebenbürgische Münzen und Medaillen von 1538 bis zur Gegenwart, Hermannstadt 1901, 6–17 [nr. 98], tab. 2–4.; különösen nr. IV/21, 26, 28, 33, 42, 55, 72., tab. 3–4. — Az egy lapra vert érmekek közül kettő [egy arany s egy ezüst; IO·SE·REX·VN felirattal, 1565-ös évszámával] kiállítva a Magyar Nemzeti Múzeumban, a „Négy évtized új szerzeményeiből” című kiállításon, 1985 tavaszán.). A konvencionális hármashalom három, fűvel súrtn benőtt dombocsakává változott át (ezeket nézte lángcsóvának Forster Gyula [Forster Gyula: Hunyadi János származása és a vajdahunyadi freskók, in: Magyarország műemlékei IV, szerk. Forster Gyula, Budapest 1915, 184, 243. kép]). E három, fűvesített dombocskát a 16. század második felében oly súrtn divatozó naturalizált címerábrák közé tartozik. János Zsigmond Győrött őrzött Xenophón-kötetének címeres supralibrosán ugyanez a hármashalom kopár sziklatömbbé változott, amelyen épp hogy elkülöníthető három orom (részletes leírását lásd a 21. jegyzetben!). Az ősi Báthory-címer „farkasfogai” ekkoriban alakulnak át igazi, ínyből kimeredő farkas-agyarakká (pl.: a Szamos-híd építési emléktáblája Báthory Kristóf címerével, 1580-ból [Kolozsvár, befelezve a Híd utca 34. számú sarokházon: Balogh Jolán: Késő renaissance kőfaragó műhelyek, II. közlemény, in: Ars Hungarica 2 (1974) 341, 89. kép, és IV. közlemény, in: Ars Hungarica 3 (1975) 238–239.]; építési emléktábla Báthory Kristóf címerével, 1581-ből [Kolozsvár, befelezve a Tanácsház lépcsőházában, a félémeleti pihenő fölött: Balogh Jolán i. m. in: Ars Hungarica 3 (1975) 242–243.]; Báthory István lengyel királyi címe, fametszet 1583-ból [Fronius, Matthias: Statuta ..., Brassó: Georgius Greus, 1583.; RMNy 523, RMK II: 173.; RMNy 524, RMK II: 172. — vö.: Soltész Zoltánné: A magyarországi könyvdisztitáció a XVI. században, Budapest 1961, 132, nr. IV/4, tab. VI/1. stb.). Homonnai Drugeth István valószínűleg 1598-ból való címerkőven (Ungvár, Vár) a Drugeth-címer keskeny pályája is ekkor változik át valódi szíjjá, három csattal (Lehoczky Tivadar: Címertani adalékok, in: Turul 2 [1884] 81 [képpel]).

18 Werbőczy István: Magyar decretum ..., Debrecen: Raphael Hoffhalter, 1565. (RMNy 207, RMK I: 56.) — (Dávid Ferenc) Refutatio scripti Petri Melii ..., Albae Iuliae: Raphael Hoffhalter

1567. (RMNy 231, RMK II: 107.) — Dávid Ferenc: Rövid magyarázat... Albae Iuliae: Raphael Hoffhalter, 1567. (RMNy 232, RMK I: 61.) — vö.: *Soltész Zoltán*: A magyarországi könyvdisztés a XVI. században, Budapest 1961, 140 (nr. IV. 2.).

19 Nicolò Nelli: János Zsigmond arcképe (1566), rézmetszet, papír (körülvágott) 246 × 197 mm, (tükör) 171 × 135 mm. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Régi és Ritka Nyomtatványok Tára, jelz.: App. M. 18. — A Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának példányáról közli: Magyar Művelődéstörténet III, A kereszténység védőbástyája, szerk. Domanovszky Sándor, Budapest [1940], 17.

20 Mikó Árpád: Báthory István király és a reneszánsz művészet Erdélyben (1576–1586) (sajtó alatt).

21 Xenophon: Opera... omnia 1–2, Basileae 1545. (Egybekötve, csonkítatlan, 186 × 162 × 83 mm.) Kötése fatáblára húzott barna bőr, arany-nyomással; gerincében három borda; oromszegője természetes színű; metszései díszítetlen; hosszanti oldalán két szíjazott rézkapoccsal zárult eredetileg (a felső ma is ott lóg a hátsó kötéstáblán: a szíjazat is veretelt erősítették föl, nem csupán pusztá szöggel). Az első kötéstábla keretvonalakkal körülfogott tükrében (a négy sarokban virágtövek) János Zsigmond (egyetlen lemezzel nyomott) címere: négyelt pajzs, fölötté zárt korona; az 1. mezőben hármashalomból növekvő, jobbra forduló farkas, előtte hodsarló, mögötte hatágú csillag (Zápolya-címer); a 2. mezőben kiterjesztett szárnyú koronás sas (Jagello-címer); a 3. mezőben kitárt karú gyermek-alakot elnyelő koronás kígyó (Sforza-címer); a 4. mezőben jobbra forduló, ágaskodó egyszarvú (Zápolya-címer). A kötéstáblán fölül a keretvonalak között felirat: (X E N O P) H O N — a zárójelben levő betűket eltakarja a kötéstáblára ragasztott jelzet-címke. A hátsó kötéstábla kompozíciós rendjé megegyezik az első tábláéval, a tükör közepén azonban nincs címer, helyén a következő felirat olvasható: MONIMENTVM / IOANNIS SIGIS / MVNDI REGIS / HVNGARIAE / F · A · Lul, a tükrőben, évszám: 1 5 5 3. A gerincet rombuszháló borítja, a rombuszokban négyelt levelek. A kötet igen jó megtartású (lapjai is tiszták), úgy látszik, keveset szenvedett a különböző menekítések során. A címerpajzs aranyozása azonban erősen megkopott; eredetileg sem nyomtatás kellően mélyre a lemezt, így ma már a címer egyes részének rajza inkább csak sejtethető és legfeljebb suroló fényben látszik. Főleg a korona kopott meg s a pajzs felső része. Győr, Székességi-házi Könyvtár, jelz.: XIX. b. 42. irodalom: *Vásárhelyi Judit*: A győri Székességi-házi Könyvtár possessorai, in: Magyar Könyvszemle 96 (1980) 231–234. — vö. az előző jegyzettel!

22 Csonosi János: Újabb Attavante-től festett Corvin-codexekről, in: Archeológiai Értesítő 29 (1909) 231.

23 Sponsel, Jean Louis: Das Grüne Gewölbe zu Dresden II, Leipzig 1928, 2–5, 152. — *Genthon István*: Egy budai humanista arancsszékje, Budapest 1934. (különlenyomat a Tanulmányok Budapest Múltjából III. kötetéből) 4–7, 2. kép — *Kohlhaussen, H.*: Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540, Berlin 1968, 398–399, nr. 416, Abb. 572. — Kunsthandwerk der Dürerzeit und der deutschen Renaissance [kiállítási katalógus], Berlin 1971, 110, Abb. 48. — Renaissance in Österreich [kiállítási katalógus], Wien 1974, 211–212, nr. 565, Abb. 48. — Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541 [kiállítási katalógus], Wien 1982, 350–351, nr. 303, képpel.

24 *Abel Jenő*: Magyarország és a dunai tudós társaság, Budapest 1880. — *Horváth János*: Az irodalmi műveltség megoszlása, A magyar humanizmus, Budapest 1935, 229–233. — *Klanczay Tibor*: Az akadémiai mozgalom és Magyarország a reneszánsz korában, in: *Klanczay Tibor*: Pallas magyar ivadéka, Budapest 1985, 24–25, 286/36.

25 Bohuslai Hassensteini a Lobkowicz epistulae, edd. Jan Martinek et Dana Martinová, tom. II, Epistulae ad familiares, Leipzig 1980. 1505. április 2.: „... cyphus tuus Praeae est; tuium enim pericula vium atque iude Ungariam proficiis noluit. quid eo fieri deinceps velis, Francisco committe...” (110: 32–34; nr. 104.). 1505. augusztus 4.: „... cyphus tuus, ut spero antequam hae litterae tibi reddentur, Brunnae apud Franciscum cognomen Freisinger erit. quomodo autem deinceps Budam perferatur, tu curabis...” (112: 29–32; nr. 107.). 1505. november 11.: „... cupio etiam certior esse te fieri, an cyphus iam pridem ad te missus tibi redditus sit...” (114: 23–24; nr. 114.). Vö.: *Genthon István*: Egy budai humanista arancsszékje, Budapest 1934. (különlenyomat a Tanulmányok Budapest Múltjából III. kötetéből) 5.

26 Hoffmann Edith: Mátyás király könyvtára, in: Mátyás Király Emlékkönyv, szerk. Lukinich Imre, Budapest [1940], II. 273–274. — *Csapodiné Csaba*: The Corvinian Library, History and Stock, Budapest 1973, 57–62.

27 *Abel Jenő*: Magyarország és a dunai tudós társaság, Budapest 1880, 21–32. — *Wotke, Karl*: Augustinus Olomucensis, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für die Geschichte Mährens und Schlesiens 2 (1898) 47–71. — vö. a 24. jegyzettel!

28 A Missale-kötést (rajzlevegőntről) közli: *Sz. Koroknay Éva*: Magyar reneszánsz könyvkötések, Budapest 1973, 56 (nr. 7.), 109, 121; 28. kép. (Bartfa, Sárikké Múzeum, sine sign.) A kompozíció leírását elhagytam, inkább közlöm mindkét kötés fényképét. A mintákat azonban érdemes egyenként leírni. A külső keretben ugyanazok az erősen stilizált, szinte geometrikus mintává redukált akantusz-

levél-csokrok sorakoznak, egy-egy hasonló stílusú palmettát fogva közre. A belső mező kétféle keretelő sávja is egyenként azonos: palmettákat közrefogó, gazdagon tagolt akantuszlevél-csokor, illetve váltakozó állású palmettákkal díszített, hullámos índa. A középső mező azonos díszítő elemei: két tölevéltől közrefogott tölcservirág és kilencágú kicsi palmetta. Csak a Missale-kötésben van még némi italo-arab fonadék és négy nagyobb palmetta, fészlő ágakkal. Az Alberti-corvinán is csak a középső mezőben díszlik néhány egyedi motívum (a keretben nem): kicsiny, kétféle típusú tulipánkehely, az első kötéstáblán a kehelyvirág kicsi vázából nő ki, a hátsó kötéstáblán viszont apró levélcsonló van a kehelyvirág tövében, négy nagy méretű, cifra gránátalmavirág s középtűt egyetlen apró, hatszirmú rozetta. Meg kell jegyeznünk, hogy *Sz. Koroknay Éva* — *Imrich Kotvan* után (*Kotvan, Imrich*: Inkunábuly v Košiciach v Jasove a v Spišskej Kapitule, Košice 1967, 118. (nr. 200.); illetve: *Kotvan, Imrich*: Inkunábuly na Slovensku, s. I. [Matica Slovenská] 1979. nr. 854.) — ezt a Missalét mindenütt következetesen *Missale Strigoniense*-ként említi, jöllehet épp az általa (és *Kotvan* által is) megadott kiadói adatokból derül ki, hogy ez a Missale inkább egy *Missale ad usum dominorum Ultramontanorum* lehet. Vö.: *Hubay Ilona*: *Missalia Hungarica*, Budapest 1938, 23, 37 (nr. 1.) (*Hubay* egyébként ezt a bártfai példányt nem ismerte.); *Hain* 11428; *Copinger* II. 4125; *Sajó* — *Soltész* 2320.

29 A Gazius-kódex kötését közli: *Récsey Viktor*: Gazius Antal humanista írónak egy kiadatlan kézirat munkája, in: *Analecta recentiora ad historiam renaissance in Hungaria litterarum spectantia*, ed. *Stephanus Hegedűs*, Budapest 1906, az egyik kötéstábla fotója a 125. lap előtt, a kötés leírása a 144. lapon. Az Antonius Gazius, „De tuenda et proroganda viridi ac florida hominis inventa Libellus” című, saját kezűleg írt és Thurzó Zsigmond váradi püspöknek ajánlott kézirat papírkódexét, ill. szövegét *Récsey Viktor* ismertette és adta ki a Szepeshelyi Káptalan könyvtárából (*Récsey Viktor* idézett mű, 125–236, XIII.). Ma már a kötet nincs meg; *Sz. Koroknay Éva* (az előző jegyzetben) idézett művében, a 29–30, 43 és 98. (nr. 299.) lapokon a művet csak a fotója alapján ismertette. *Julius Sopko* katalógusa (*Codices Latini Medii Aevi Bibliothecarum Slovaciae*, Martin [Matica Slovenská] 1981.) erről a műről nem tud — sajnos még deperditumként sem említi, pedig egyebütt azokra is szorgalmasan utal. Mi is csak a homályos fotó alapján tudunk dolgozni — a lényeges vonások azonban így is jól kivehetők. A kötéstábla kompozíciós rendje azonos az 1480-as Missale és az Alberti-corvina kötésének kompozíciójával. A bélyegző-készlete is azonosnak látszik: a külső keretben itt is palmettákat közrefogó, gazdagon tagolt akantuszlevél-csokor fut végig (a motívum geometrikus változata itt hiányzik); a belső mezőben, a sarkokon s középtűt ott a két levélkétől közrefogott tölcservirág s az íves vonalú kereteket itt is kicsiny kilencágú palmetták töltik ki. A középső részt felül italo-arab fonadékkal kitöltött sáv kereteli — ez igen elterjedt motívum. A bélyegzők, a kompozíció s még a keretvonalak — talán oxidáció okozta — elszíneződése, meg a világosabb színű bőr is az olomouci Alberti-corvina közvetlen rokonává, szinte testvérévé avatja ezt a kötetet. *Sz. Koroknay Éva* az 1480-as Missale kötését nem sorolta be az általa kialakított „Gazius-csoport” darabjai közé, sőt, egyáltalán nem sorolta be sehova. Úgy gondolom, az elmondottak alapján egyértelmű, hogy e három kötés igen közeli rokona egymásnak. Az azonosításhoz persze még számtalan összevetést kellene elvégezni; össze kellene hasonlítani az oromszegőket, az aranymentészt s főképp az egyes bélyegzőket (méretekkel) — addig azonban, míg ezt el nem végzi valaki, talán ez a feltevés is (legalább munkahipotézisként) tesz némi szolgálatot a magyar reneszánsz-kutatásnak. A Gazius-kódex kötését *Balogh Jolán* 1943-ban Padovára lokalizálta (*Balogh Jolán*: Az erdélyi renaissance I, Kolozsvár 1943, 136.) s ezt a vélelményt — *Sz. Koroknay Éva* idézett művel polemizálva — 1983-ban is megismertette (*Balogh Jolán*: Giulio Clivio Magyarországon, in: *Művészettörténeti Értesítő* 32 [1983] 140/10.). Azt hozta föl ellenérvül, hogy az ajánlással ellátott, ajándékba szánt kézirat kötését a szerző szokta elkészíttetni. Ennek azonban a kötés budai lokalizációjával sincs semmi akadály: Gazius többször járhatott és járt is Budán (*Récsey Viktor* idézett műve, 127, 129–132.).

30 *Ld.* 27. jegyzet!

31 Ezen a ponton szeretném föl hívni a figyelmet arra, hogy ha az Alberti-corvina Augustinus Olomucensis könyve — amint bizonyossá vált — akkor más, olomouci illetőségű könyvek is, amelyekben ott a farkasos címer, szintén inkább az ő könyvei, mintsem a Zápolyáké. *Csapodiné Gárdonyi Klára* az uppsalai II. Ulászló kori corvina-ősnymtatvány (?) közlésekor (*Csapodiné Gárdonyi Klára*: Ismeretlen corvina ősnymtatvány Uppsalában, in: Magyar Könyvszemle 96 (1980) 281.) megjegyezte, hogy a Vatikáni Könyvtár Cod. Ottob. Lat. 1562. jelzetű Suetonius-kódexe, amely Olomouchól Stockholmba, majd onnét Krisztina királynővel Rómába került, címlapján szintén a farkasos címet viseli, tehát Zápolya-tulajdonban volt. (A vatikáni kódexre eredetileg *Köröndy Kinga* hívta föl *Csapodiné* figyelmét.) A Suetonius-kódexben Bartolomeus Fontius (szignálatlan) bejegyzései bizonyítják, hogy a könyv corvina volt. A Bibliotheca Corvina fennmaradt darabjainak legújabb jegyzéke már tartalmazza is ezt a kötetet (*Csapodiné Csaba*, *Csapodiné Gárdonyi Klára*: Bibliotheca Corviniana, Budapest 1981, 61) 131/a. szám alatt. „A címlapon Szapolyai címer, ugyanaz, mint a 106. tételé [ez az olomouci Alberti-corvina, M. Á.], de nincs fölötté korona, s a

címerállat (szürke farkas) balra néz" — így a szerzők. Én azonban valószínűnek tartom, hogy Olmüci Ágoston könyve volt ez is, s a humanista másutt, mint Budán, egykönnyen nem juthatott hozzá (vagyis az ő tulajdonos volta újabb bizonyítéka annak, hogy a Vatikáni Könyvtár Cod. Ottob. Lat. 1562. jelzetű Suetonius-kódexe valóban corvina volt). Meglepő volna egyébként, ha ő, aki igazán

tűzközelben volt, csak egy könyvet szerzett volna a budai királyi könyvtárból. A vatikáni Suetonius-corvinára — amelyet fölöttébb plauzibilis föltevésem szerint máris törölni kell a Zápolyák könyvei közül — nekem is *Körmendy Kinga* hívta föl a figyelmem — fogadja érte e helyütt is hálás köszönetem.

DER CORVINA-KODEX ALBERTI VON OLOMOUC — DAS BUCH VON AUGUSTINUS OLOMUCENSIS

Hinsichtlich des von Attavante illuminierten Olmoucer Corvina-Kodexes Alberti (L. B. Alberti: *De re aedificatoria libri X.*, Státní Oblastní Archiv v Opavě, pracoviště Olomouc, Cod. lat. c. o. 330.) herrschte in der ungarischen Forschung von jeher die Ansicht, dass der Kodex den Besitz der Szapolyais (des ungarischen Königs Johann I. (Szapolyai) (1526—1540) und dessen Sohnes Johann II. Sigismund (Szapolyai) (1540—1571), gewählten Königs von Ungarn und Fürsten von Siebenbürgen) bildete und am Ende des 16. Jahrhunderts aus Siebenbürgen, aus der fürstlichen Bibliothek von Gyulafehérvár (Weissenburg) weggekommen ist. Diese Meinung gründete sich auf das (über das Wappen des Königs Matthias Corvinus gemalte) Wappen des zweiten Titelblattes, worauf ein, aus einer, auf rotem Grund liegenden Wolke herauswachsender, sich nach links wendender Wolf zu sehen ist (Abbildung 7.). Im Wappen der Szapolyais wächst aber der Wolf aus einem (wahrscheinlich auf blauem Grund grün dargestellten) Dreihügel heraus, folglich kann das Wappen des Corvina-Kodexes Alberti keinesfalls dasjenige der Szapolyais sein. Dagegen befand sich aber ein, aus einer Wolke herauswachsender, Wolf im Wappen von Augustinus Olomucensis, Vizekanzler der tschechischen Kanzlei in Ofen,

wofür das Wappen der vom Kanzler der Sodalitas Litteraria Danubiana geschenkten Patera ein Beweis ist (Abbildung 8.).

Augustinus Olomucensis lebte vom Jahre 1496 bis 1511 in Ofen, während dieser Zeit hat er den Corvina-Kodex Alberti von der Bibliotheca Corvina erworben. Er liess den Band in Ofen einbinden; dieser Einband knüpft sich anhand der Kompositionsordnung sowie der Motiven- bzw. Stempelgarnitur der Einbanddecken an die ungarischen Renaissance-Bandarbeiten des ersten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts eng an. Im Jahre 1511 kehrte Augustinus Olomucensis in seine Geburtsstadt zurück: der Corvina-Kodex Alberti ist zu dieser Zeit unmittelbar aus Ofen nach Olomouc gebracht worden. Der humanistisch gebildete Vizekanzler hat vermutlich nicht nur diesen einzigen Band aus der zerfallenden Bibliotheca Corvina erworben; in seinem Besitz war wahrscheinlich auch der Corvina-Kodex Suetonius mit der Signatur Cod. Ottob. Lat. 1562 der Bibliotheca Vaticana, dessen Wappen mit Wolf mit demjenigen des Corvina-Kodexes Alberti identisch ist und welcher aus Olomouc vorerst nach Stockholm und von dort mit der Königin Christine nach Rom gelangt ist.

STOMER-KÉPEK (EGYKOR) MAGYAR GYŰJTEMÉNYEK BEN

Kevés festő van a Caravaggio-követők között, akinek fennmaradt életműve Matthias Stomeréhez foghatóan gazdag. Nehéz lenne eldönteni, hogy ez művei szerencsés sorsának, a művész átlagot meghaladó termelékenysége-nek vagy pedig „túlságosan könnyen” felismerhető stílusának köszönhető-e; feltehetően azonban mindhárom tényezőnek szerepe van abban, hogy ma ismert műveinek száma — a replikákat nem számítva — meghaladja a százhatvanat. Így lehetséges, hogy hosszabb tartózkodásainak színhelyén — Itáliában elsősorban Nápolyban és szicíliai gyűjteményekben — megőrzött művei mellett vannak képei Európa majd minden képtárában. Nem meglepő tehát, hogy míg általában más caravaggeszk mesterek alkotásaival vagy egyáltalán nem, vagy jobb esetben egy, esetleg két kép erejéig találkozunk Magyarországon, addig Stomernek több műve is volt (a Szépművészeti Múzeumon kívül) magyar magángyűjteményekben.

Nagyon átlagos caravaggeszk mester viszont Stomer abban a tekintetben, hogy életéről és pályájáról rendkívül keveset tudunk. Születésének és halálának sem pontos dátuma, sem helye nem ismert; iskolázottságára, művészi kapcsolataira csak stílusából következtethetünk; utazásának útvonalára csak néhány elszórt adat utal.

Elsőként a római San Nicola in Arcione templom anyakönyve említi (1630—32) a Strada dell'Ormon lakó, 30—32 éves „Mattheo Sthom (vagy Sthem, Schem) fia-mingo pittoré”-t.[1] A Ruffo gyűjtemény 1648-as leltára[2] Honthorst tanítványának nevezi, ami stílusa alapján kortársai számára természetes következtetés volt. Rómába tehát 1630 előtt érkezett; Nápolyba utazásának időpontja 1632 körül azonban csak hozzávetőleges következtetés. Nápolyból Szicíliába folytatta útját, ismét csak feltételezés szerint 1640 körül; néhány jelzett műve közül az egyetlen datált képe Szicíliában volt, a caccamió templomból ellopott, jelenleg ismeretlen helyen lappangó Agricola Szent Izidor 1641-ből,[3] és közvetve ehhez közeli időre tehető a monrealei Pásztorok imádságának készítése.[4]

A rendelkezésre álló kevés adat és fennmaradt művei alapján legújabb monográfiája, Benedict Nicolson szellemes és logikus hipotézist vázolt fel Stomer hiányzó életrajzána pótására.[5] Feltételezése szerint Stomer szülő-városából (a hagyomány szerint Amersfortból, ahol nem volt jelentős festőiskola) az 1620-as évek közepén vagy végén mehett Utrechtbe, ahol belépett Honthorst virágzó műhelyébe. Itt sajátította el az akkor már nem élő Dirck van Baburen szaggatott ecsetkezelését és Terbrugghen eleven vörös-sárga-kék színösszhangját. Majd délre utazott Antwerpenbe, ahol Rubens, van Dyck és Jordaens mellett Abraham Janssens stílusa is hatott rá. Rómába valószínűleg Firenze érintésével érkezett és itt feleleveníthette egykori mestere, Honthorst tanításának emlékeit részben a Medici és Giustiniai gyűjteményben levő művein, részben római oltárképein keresztül. Honthorst itáliai alkotásai valószínűleg, ismeretlenek voltak Stomer számára és mégis vonzóbbnak kellett éreznie ezeket Utrechtbe való visszatérése után készült alkotásainál. A korai Honthorst-művek irányába ösztözhette a Rómában dolgozó követője, a proven-
vence-i Trophime Bigot-val való megismerkedés is. Nem

felejtette el azonban flamand tanulságait sem, amelyeknek felfrissítéséhez és elmélyítéséhez hozzájárulhatott a Theodor van Loon-nal való feltételezett találkozása. Mindebből állt össze a művészi hatásoknak az a változatos együttese, amelyből Stomer sajátos, egyéni, valóban jól felismerhető stílusát kialakította. Szicíliai utazása szerencsésen összetalálkozott a monumentális művek iránti nagy kereslettel; így vált itt elismeréssel fogadott és megrendelésekkel elhalmozott mesterré, működésével rányomva bélyegét a helyi iskolára is, és itt folytatva a caravaggioi irányzatot, amely halálával megszűnt művészi hatóerőnek lenni Európa művészeti központjaiban.

Stílussajátságai alapján Nicolson kísérletet tett Stomer különböző korszakainak elválasztására, illetve megkülönböztetésére is a leglogikusabb módon, a Szicíliában levő, illetve ide lokalizálható művek alapján az utolsó stíluskorszakból kiindulva. Ez a periódusa látszik a leg-szélsőségesebbnek; alakjait mintha agyagból mintázná, plasztikai játéka a testrészekben térszerű hatásokat eredményez. Az alakok mozdulatai merevek és stilizáltak, kontúrjai nehézkesek. Ezekről élesen eltérő a nápolyi művek stílusa, amelyekben a honthorsti, általában az utrechti és római tapasztalatok emléke eleven és jól érzékelhető. Római korszakába Nicolson azokat a műveit helyezte, amelyekben a színezés világosabb, a drapériák inkább gyűröttek (a későbbi tömört redővetéssel szemben) és az alakok testfelületeinek a mintázása sima (a későbbi plasztikai mozgalmassággal szemben).[6] Nicolson spekulációval felállított pályaképe logikus és hihető, de a korszakok szerint összeállított oeuvre-katalógus ellenére Stomer műveinek kronológiája mégsem teljesen világos. A monográfiának igaza van abban, hogy egy Stomer-kiállítás katasztrofális hatású lenne; tökéletes precizitási cikke után azonban szükség volna egy jól illusztrált monográfiára ahhoz, hogy műveinek egymásutánisága biztosabban megítélhető legyen; az elszórt cikkekből közölt művek nagyon változó minőségű reprodukciói ehhez nem adnak elegendő és biztos támpontot.

A magyarországi Stomer-művek közül Nicolson a legkorábbi — nápolyi korszakára — datálással a Szépművészeti Múzeum Cimon és Pero festményét említi.[7] A kép szerzőségét Pigler Andor katalógusához hasonlóan csak kérdőjellel fogadja el. A legutóbbi időben a közismert madridi változatát Caspar de Crayer monográfiája Crayer életművébe utalta.[8] Az alapos flamand monográfussal nehéz lenne vitába szállni, különösen, mivel a madridi példányt csak fényképről ismerem. Az azonban a fényképek alapján is eldönthető, hogy a két kép az apró részletekben való eltérésten túl a festői előadásban is mutat különbséget; a budapesti példányon élesebb fény-árnyék hatásokkal dolgozott a festő, közel ahhoz a módszerhez, amelyet a Caravaggio követők irodalmában „nappali” („diurne”, „diurno”) megvilágításnak szokás nevezni. Képünk két éve tisztításra került, s bár restaurálása azóta sem fejeződött be, a tisztítás alapján kiváló minőségűnek látszik és különösen a férfi-
kezek megfestése nagyon közel áll Stomer stílusához.

Ugyancsak a nápolyi korszakra datálja Nicolson azt a Péter tagadását (I. kép), amelyet az Ernst Múzeumban 1928-ban árvereztek el Honthorst neve alatt.[9] Az árve-



1. Matthias Stomer: Péter tagadása. Egykor magyar magángyűjteményben

rési katalógus megjegyzése szerint a képen felfrissített jelzés volt, amely minden valószínűség szerint hamisítási szándékkal került oda. A festmény későbbi sorsáról, jelenlegi hollétéről nincsenek adataink, hasonlóan ahhoz a Keresztvivő Krisztushoz, amelyet először Arthur von Schneider közölt 1933-ban megjelent könyvében.[10] Nicolson a kép szerzőségét elfogadta és Stomer szicíliai korszakára (cca 1640–50) datálja.[11] A szicíliai periódusra helyezi azt a Seneca halálát is, amely az 1921-es Ernst aukción ugyancsak — jellemző módon — Honthorst nevével került árverésre,[12] (2. kép). A kép jelenlegi hollétéről nem tudunk, az aukció katalógusában azonban Pigler Andor írásával bejegyzés olvasható, amely szerint 1946-ban kiviteli engedéllyel külföldre vitték: semmi remény nincs tehát arra, hogy e kitérő kvalitású kis palafestmény a magyar műpiacon kerüljön elő.

Ezekkel a művekkel még mindig nem merült ki a hazai Stomer-gyűjtemény: a Szépművészeti Múzeumban 1946-ban rendezett magángyűjteményi kiállításon bemutatott és a katalógusban is reprodukált Emmausi vacsora[13] Herrera attribúciója ellenére nyilvánvalóan Stomer kompozíció derivátuma. A festményt a Magyar Nemzeti Galériában 1981-ben rendezett magángyűjteményi kiállítás előkészületei során volt módomban megtekinteni és ez alkalommal eldönthető volt, hogy a göttingeni múzeum képének[14] monumentális, 17. századi, de durva másolatáról van szó.

Tudomásom volt ezen kívül még egy feltehetően Stomernek tulajdonítható képről, amely ismét Honthorst neve alatt került két alkalommal is árverésre az Ernst

múzeumban.[15] Úgy látszik, hogy Nicolson a fényképet nem ismerte, különben minden bizonnyal felvette volna katalógusába. Váratlan, szerencsés fordulat — e közlemény *raison d'être*-je — a festménynek a legújabb időben való előkerülése.[16] Eredetiben való megtekintése a Stomer szerzőségére vonatkozó meggyőződésemet csak megerősítette.

A sötét szobabelső egységes, meleg barna tónusából csak Jézus ruházatának égszínkék és vörös színe emelkedik ki. A félhomályban ülő alakokon a fény cikcakk alakban fut végig Jakab mély megindulást és csodálkozást kifejező arcától az idősebb tanítvány arcán és széttárt kezein át Jézus áldó bal kezéig és arcáig, amelyek a festmény legbőkezűbben megvilágított részletei. Középen, kissé jobbra a Stomer-képeken gyakori turbánkendős öregasszony beleolvad a barnás háttérbe, a balról ételt hozó fogadós alakja pedig már alig kivehető. A középen égő gyertya a megterített asztal szép csendéletét világítja meg, amelynek tárgyait — a tálra helyezett húst, a szép formájú sőtartót és árticsókákat s a megváltásra utaló szimbólumokat, a Krisztus kezében megtöresre váró kenyér és a szép üveg pohárba töltött vörösbor részletét — naturalista igény nélkül festette meg Stomer.

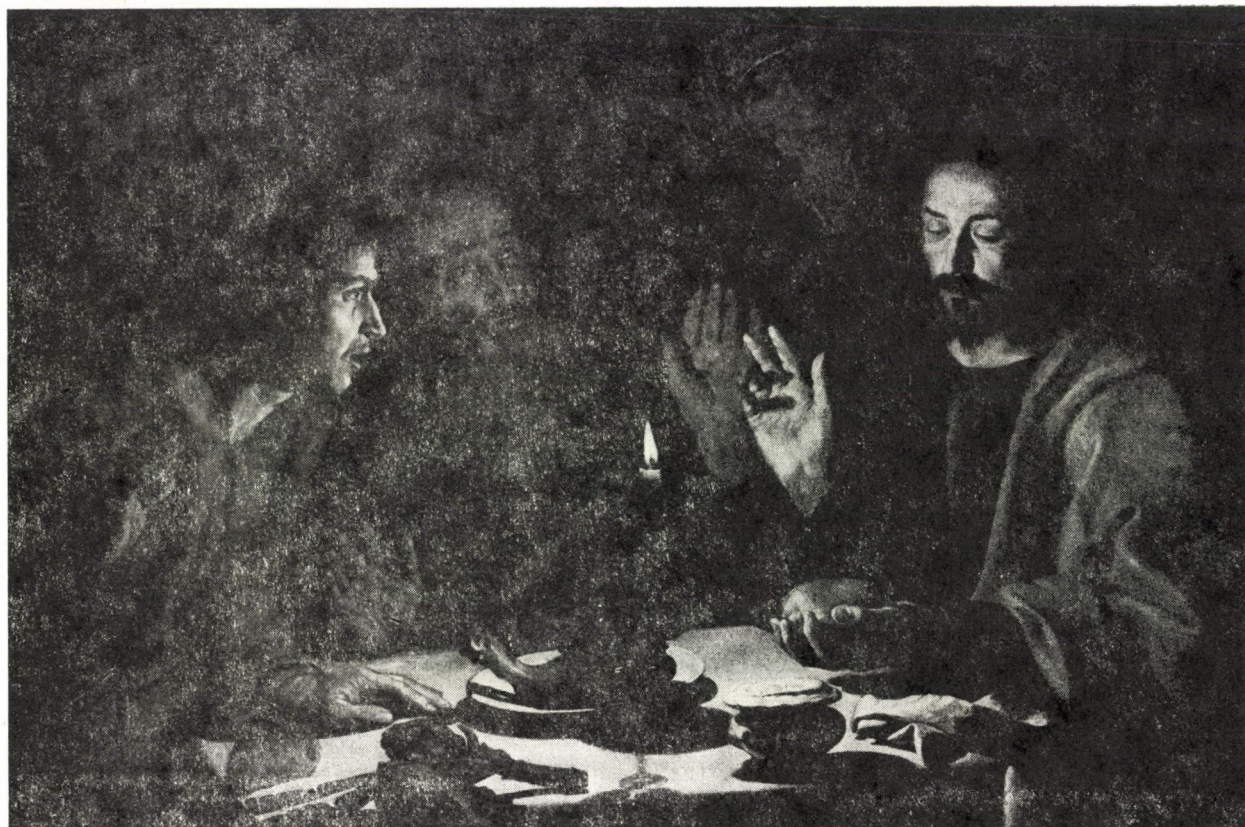
Emmausi vacsorajeleneteket Stomer sokszor festett; a Pásztorok imádása után ez a leggyakrabban előforduló tárgy ma ismert életművében. Az ismert nyolc kompozíciós típushoz[17] a budapesti immár a kilencedikként csatlakozik. Nagyon érdekes ezeken a műveken végigkövetni a festő stílusának átalakulását és az érzelmek ábrázolásában a lélektani reakciók egyre hevesebb moz-



2. Matthias Stomer: Seneca halála, Egykor budapesti magángyűjteményben



3. Matthias Stomer után: Emmausi vacsora. Másolat a göttingeni múzeum képeről. Budapesti magángyűjteményben



4. Matthias Stomer: Az Emmausi vacsora. A Dedk téri Evangélikus templom tulajdona

gásokban megnyilatkozó tolmácsolását; általuk meg lehetne kísérelni — bár nem teljesen veszélytelenül — a művek egymásutániségának, illetve kronológiájának összeállítását is. A budapesti kép csöndes áhítatával távol áll a jelenet — bár festőileg csiszolt — mozgalmasságukban azonban erőltetettnek ható inkább már zsánerszerű megfogalmazásaitól, mint amilyen a grenoble-i, bordeaux-i vagy a göttingeni változat.[18] Szellemében közelebb a nápolyi vagy a bellagio-i képekhez áll,[19] bár ez utóbbi, a caravaggio-i megoldáshoz talán legközelebbi — monumentális egyszerűségét nem éri el. Ezeket a műveket mind — a pommersfeldeni kép kivételével — Nicolson Stomer nápolyi korszakára datálja, bár stílusuk — a stomeri stílus határai között — nagyon eltérő.[20] Érzésünk szerint a budapesti kép elemei rendkívül telítettek Honthorst stílusának emlékeivel (Jakab arctípusa közel áll az Uffizi bal oldali pásztor-figurájához,[21] kifejezése azonban az eltérő tárgyhoz igazodóan megrendülést tükröz). A fény ugyan érdekesen, nyugtalanabban vibrál, mint Honthorst szinte szfumató-

san egyenletes és puha megvilágítású képein, a megvilágítás mégis hozzá áll a legközelebb, mint ahogy rokon a drapériák puha, tömött redővetése is. Ha elfogadjuk Nicolsonnak azt a feltételezését, hogy Stomer Pirenzén keresztül érkezett Rómába — és nincs semmi okunk arra, hogy e logikus feltételezést elvessük — azt is fel kell tételeznünk, hogy a Honthorst által legmélyebben inspirált művei időben a Rómába érkezés körüli éveiben készültek, azaz a budapesti Emmausi vacsora készülésének ideje az 1630-as évek első felére helyezhető. Az újonnan előkerült, ismeretlen budapesti festmény kvalitásos művel gazdagítja a gyakran monotonossággal vádolt Matthias Stomer életművét, s alkotásainak a leginkább Honthorst-igazodású csoportjához csatlakozik. Felmerülése újabb bátorítás annak a reményünknek a megtartására, hogy az egykori magyar magángyűjtemények hazai műkincsállományunk további gyarapodását ígérők szétszóródásuknak a közelmúltig megszakítatlan folyamata után is.[22]

Szigethi Agnes

JEGYZETEK

- 1 G. J. Hoogewerff: Nederlandsche Kunsteraars te Rome. Hága, 1943, 279.
- 2 V. Ruffo: Galleria Ruffo nel XVII. secolo in Messina. Bollettino d'Arte 1916, 21.
- 3 T. H. Fokker: Nederlandsche schilders in Zuid-Italië. Oud Holland 1929, I. kép.
- 4 Fokker i. m. VII. kép.
- 5 B. Nicolson: Stomer brought up-to-date. The Burlington Magazine 1977, 230–245.
- 6 Nicolson i. m. 233–237.
- 7 Nicolson i. m. 241, oeuvre-katalógus 21. szám; A. Pigler: Katalog der Galerie Alte Meister. Budapest, 1967, 667; B. Nicolson: The International Caravaggesque Movement. Oxford, 1979, 92.
- 8 H. Vlieghe: Caspar de Crayer: Addenda et Corrigenda. Centse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 1979/80, 163–164, 4. kép.

- 9 120×145 cm. Az Ernst Múzeum Aukciói. 1928, 201. szám; Nicolson 1977 oeuvre-katalógus 73. szám; Nicolson 1979 95.
- 10 Caravaggio und die Niederländer. Amsterdam 1967 (2. kiadás) 118, 35/b kép.
- 11 Nicolson 1977 oeuvre-katalógus 127. szám; Nicolson 1979 94.
- 12 44,5×71 cm, pala. Az Ernst Múzeum Aukciói. 1929. február, 247. szám; Nicolson 1977 oeuvre-katalógus 98. szám; Nicolson 1979 92.
- 13 Régi Mesterek Magyar Magántulajdonban. (Old Masters in Hungarian Private Collections) Budapest, Szépművészeti Múzeum 1946 11, XIV. kép. Sinkó Katalin tájékoztatása szerint a kép a Kirffner-gyűjteményben volt.
- 14 F.—G. Pariset: Le Repas d'Emmaüs par M. Stomer de la coll. Christian Cruse a Bordeaux. Oud Holland 1953, 4. kép.
- 15 Gróf Almásy—Teleki Éva Művészeti Intézete (volt Ernst

Múzeum) X. Nagy Művészeti Aukció, 1942. nomver, 214. szám; uo.
 XI. Nagy Művészeti Aukció 1943. április, 144. szám.
 16 95 × 140 cm. Sztányi Rudolf ajándéka a Deák téri Evangélikus templomnak. A volt tulajdonos tájékoztatása szerint a kép birtokosa gróf Almási Dénes volt.
 17 *Nicolson 1977 oeuvre-katalógus* 48–54. és 128. szám.
 18 *Pariset* i. m. 1–2. kép.
 19 *H. Pauwels*: De schilder Matthias Stomer. Gentse Bijdragen tot de Kunstgescheidenis 1953, 3. kép.

20 *Nicolson 1977* 241–245.

21 *J. R. Judson*: Gerrit van Honthorst. Hága 1959, 12. kép.
 22 Az utrechti Caravaggio-követők magyar gyűjteményekben levő, vagy volt művei közül ismerünk még egy Terbrugghen bécsi Lantjátékosáról készült redukált másolatot. 1929-ben az Ernst Múzeumban H. Hals neve alatt árvereztek el egy Nevető lányt (74,5 × 59, olaj, fa), amely feltehetően Bronckhorst-mű vagy (a gyenge reprodukcióról nehezen ítéltető meg a kép kvalitása) köréből származik.

STOMER'S PICTURES IN (FORMER) HUNGARIAN PRIVATE COLLECTIONS

There are few among Caravaggio's followers whose still existing oeuvre has been as rich as Matthias Stomer's. No wonder that while generally none or hardly any works of Caravaggio followers are to be met in Hungary several of Stomer's paintings have existed, besides the Museum of Fine Arts, in private collections, too.

We know very little of his life and career. The exact date of his birth and death as well as its location is unknown. Only his style offers information on his schooling and artistic connections and a few scattered data refer to the route of his travels.

It was in 1630–32 that for the first time the register of the church San Nicola in Arcione mentioned the 30–32 year old „Mattheo Sthom (or Sthem, Schem) fiamingo pittore” living in Strada dell'Ormo. In 1648 the inventory of Ruffo's collection mentions him as Honthorst's pupil, an obvious conclusion on the basis of his style for his contemporaries. He arrived in Rome earlier than 1632. The date of his journey — around 1632 — is however an approximate implication. From Naples he continued his journey to Sicily, the date of which around 1640 is also a supposition. Out of his few signed pictures the only dated one was done in Sicily, the Saint Isidorus of Agricola from 1641, stolen from the church of Caccamo, hidden-at present-at an unknown place, and directly after that the accomplishment of the picture The Adoration of the Shepherd from Monreal.

His recent monographist Benedict Nicolson has outlined — on the basis of a few scattered data at his disposal and of the existing works — a witty and logical hypothesis for replacing Stomer's biography. The painter's course of activity drafted by Nicolson's speculations is logical and credible, but in spite of the periodically composed oeuvre-catalogue the chronology of Stomer's works is not completely clear. The monographist is right by stating that a Stomer's exhibition would be of catastrophic effect; after his accurate article, however, a well illustrated monography would be needed through which one could judge, with more certainty the succession of his works. The varying quality of reproductions illustrating the scattered articles cannot offer essential proof of it.

Of Stomer's works in Hungary Nicolson mentions the painting Cimon and Pero from the collection of the Museum of Fine Arts and dates from his earliest, the Neapolitan period. Similarly to Andor Pigler's catalogue he accepts the authorship of the painting only with a question-mark. Recently its well-known variant of Madrid has been attributed to Caspar de Crayer by his monographist. It would be difficult to argue with the competent Flemish monographist, all the more, because I have only seen the photograph of the Madrid example. However even on the basis of photographs it can be ascertained that the two pictures differ both in tiny details and in pictorial approach. In the example of Budapest the painter used sharper light-and-shade effects near the method the Caravaggio followers used and known in their literature as „daylight” („diurne, „diurno”). Our picture got to be restored two years ago and though its restoration has not been finished yet on the basis of the cleansing proceedings it seems to be of excellent quality, especially the rendering of men's hands approaches Stomer's style.

The painting Peter's Denial — put up to auction as Honthorst's work in the Museum Ernst in 1928 — has also been dated from the Neapolitan period by Nicolson. According to the note in the auction-catalogue there was a touched up sign in the painting put, undoubtedly, with forging purpose there. We haven't any data of the later fate and present whereabouts of the painting, neither have we any of the other picture Christ, the Cross-bearing published for the first time in Arthur von Schneider's book in 1933. Nicolson accepted the authenticity of the painting and dates it from Stomer's Sicilian period (around 1640–50). He dates from the same Sicilian period the picture Seneca's Death, which — at the Ernst auction in 1921, very typically — got sold as Honthorst's work. Its present whereabouts is unknown, in the auction-catalogue, however, a note of Andor Pigler may be read according to which the painting was permitted to be taken out of the country and thus there is no hope to find this small slate-painting of excellent quality in the Hungarian art-trade market.

But with all these works the Stomer collection in Hungary has not come to an end. In 1946 at an exhibition arranged at the Museum of Fine Arts from private collections, the picture the Supper of Emmaus, reproduced in the catalogue, too, contrary to Herrera's attribution is obviously a derivation of Stomer's composition. In the course of preliminary arranging works at the Hungarian National Gallery, where an exhibition from works belonging to private collection took place in 1981 I had opportunity to examine the painting and was convinced that it is a monumental but raw 17th century copy of the painting belonging to the Museum of Göttingen.

I had also notion of one more painting, in addition to this one, presumably a Stomer's work, that was put to auction, even twice, at the Museum of Ernst and again under Honthorst's name. It may be assumed that Nicolson didn't know the photography, otherwise he would have included it into his catalogue. An unexpected lucky turn — the *raison d'être* of this article — is the recent occurrence of this painting. The possibility that I could examine it in original confirmed my belief that it is Stomer's work. Only the sky-blue and red colours of Christ's habit rise out of the homogeneous warm brown view of the dark interior. The figures, sitting in semi-darkness, are covered by zigzag light, starting from James' face, expressing deep emotion and wonder, across the elderly disciple's face and opened hands to Jesus' blessing left hand and face, which are the most generously illuminated details of the painting. In the middle, slightly to the right, a frequent figure of a turbaned old woman of Stomer's paintings fades into the background and on the left, the innkeeper's figure is already hardly discernible. In the middle the burning candle sheds light on the fine still-life of the laid table the objects of which, the meat on the dish, the nicely shaped salt-cellar and the artichokes — all symbols referring to redemption — bread for breaking in Christ's hands, red wine in fine glass, are details that Stomer painted without naturalistic claim. After the Adoration of the Shepherds, the Supper of Emmaus was the most repeatedly occurring theme in Stomer's oeuvre known so far. The already known eight types of this composition the painting in Budapest may be added as the ninth one. It is curious to follow — in these works — the change of the painter's

style, the rendering of physiological reactions, manifested in representing emotions with more and more violent movements. By them one might try — not entirely harmlessly — to ascertain the chronology of the works, too. The picture of Budapest, with its peaceful devotion, differs from the other variants of the same scene, those of Grenoble, Bordeaux or Göttingen. Though in fine finished style their draftings are forced, rather genre like in their movements. Our picture in its spirit resembles more to his pictures of Naples or Bellagio not attaining however the simple monumentality of the latter which reflects Caravaggio's style best. Excepting the picture of Pommersfelden all these works were dated by Nicolson from Stomer's Neapolitan period though, within the limits of his style — they greatly differ. In our opinion the elements of the picture in Budapest markedly recall Honthorst's style, (James' features resemble the figure of the left shepherd of the painting in the Uffizi, its expression, however, is less jovial, not only on account of the different subject). Though here light vibrates harsher

and more restlessly than in Honthorst's almost sfumato-like even, and softly illuminated paintings, nevertheless the illumination of the painting resembles Honthorst's most, just as the soft and well-lined treatment of the folded draperies. If we accept Nicolson's supposition that Stomer arrived to Rome via Florence — and there is no reason why we should not believe this logical premise — we must also presume that his works, made on Honthorst's deepest impact, were accomplished around the years of his arrival to Rome. Thus the painting of Budapest, the Super of Emmaus might be dated from the first half of the 1630s.

The recently turned up unknown picture of Budapest enriches with a work of quality Matthias Stomer's oeuvre, accused of monotony very often, and joins that type of works which follows — above all — Honthorst's style. Its appearance encourages us to expect that after our — until recently uninterrupted — course of losses the former Hungarian private collections also promise a further enrichment of Hungary's art treasures.

CÍMERES KŐFARAGVÁNY ÚJLAKRÓL

A Művészettörténeti Értesítőben nemrég Balogh Jolán foglalkozott Újlak (Ilok; Valkó, később Szerém m., ma Jugoszlávia) városának középkori művészeti kapcsolataival és kitért a kőfaragás megmaradt emlékeire is.[1] Szeretném felhasználni ezt az alkalmat, hogy egy további, régen és eldugott helyen közölt, újlaki kőfaragványra felhívjam a figyelmet, előrebecsátva, hogy a darabbal kapcsolatban több a kérdőjel, mint a megoldott probléma.

A szóban forgó töredéket az „Adler” Heraldikai Társulat havi értesítőjében közölték, 1888-ban.[2] Ez a néhány lapos kis folyóirat elsősorban kérdés-felelet rovattal tűnt ki, amelyben az évek során ezernyi genealógiai és heraldikai kérdést tettek fel a társulati tagok, közülük számosra választ is kapva a kérdéses területen jártasabb kollégáktól. E rovat 228. kérdése számolt be arról, hogy 1887. október 9-én az újlaki várban vízvezeték építése közben egy 19 cm hosszú és 15,5 cm széles márványdarabot találtak, amelyen egy érdekes, négyelt címerpajzs volt látható (1. kép). A kis közlemény ismeretlen írójának nem sikerült a címerábrát meghatározni, csupán a lengyelországi heraldikával fennálló — teljesen valószínűtlen — összefüggésekre utalt. Éppen ezt a bizonytalanságot érezve tette fel a kérdést, vajon melyik család címeréről lehet szó. Kérdésére válasz nem érkezett.

A rajzon is közölt töredék dombormívű, félköríves talpú, egyszerű körvonalú, négyelt címerpajzsot ábrázol. Az első mezőben kettőskereszt, a másodikban két vágás (a lecsorbult felső részen feltehetően egy harmadik is volt), a harmadikban négy lenyesett faágon nagyjából félgömb alakú, talán háncsból fonott motívum (a kérdés szerint szalmakunyhó), a negyedikben pedig bárd látható. A pajzs mellett kétoldalt és alul sugárirányban szétfutó kanelurák indításai figyelhetők meg, az ábra alapján a címer síkjából enyhén a néző felé hajló vajatok egy homorú, kagylószerű felületet rovátkoltak. A pajzs fölött értelmezhetetlenek a rajz vonalai, kanelurák nem látszanak, de az sem állítható, hogy a címerpajzshoz tartozó sisak foglalt itt helyet. A töredéket körös-körül törésfelület határolja.

A címerábrát, ha meghatározni teljes bizonyossággal nem is sikerült, hozzákapcsolhatjuk ismert címeres faragványokhoz. Magától értetődik, hogy hasonló esetekben legelőször a lelőhelyről ismert egyéb heraldikai emlékeket kell megvizsgálni — adott esetben például az Újlakiak két fennmaradt síremlékét — és furcsa, hogy a kérdészőnek ez nem jutott eszébe.[3] A síremlékek címerábrázolásai mindenesetre sok hasonlóságot mutatnak a rajzon szereplő címerrel.[4]

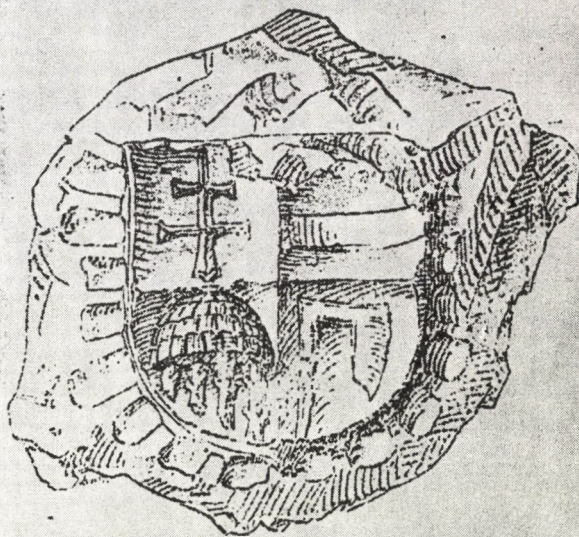
A töredék négy címermezeje közül az alsó kettő ritkán előforduló ábrája igazolhatja elsősorban az összefüggést, mert a másik kettő — a kettőskereszt és a vágások — gyakori a magyarországi heraldikában. Ez a két alsó címermező megfelel az Újlaki Lőrinc herceg († 1524) síremlékén (2. kép) látható bal oldali alsó címerpajzsnak[5]: egy keresztzerű, de nem teljesen szimmetrikus motívum (a jobb szár valamivel feljebb csúsztatott, mint a bal) alatt baloldalt bárd, jobboldalt függőleges lábakon álló, kúpszerű ábra — Thallóczy leírása szerint palánk.[6]

Faragványunk címerének második, vágásos mezője

is kapcsolódik az Újlakiak címereihez: Újlaki Miklós boszniai király († 1477), Lőrinc apja síremlékének (3. kép) egyik címerpajzsán három vágást találunk, ugyanígy, mint a töredéken, Újlaki Lőrinc emlékművén pedig egy négyelt pajzs első és negyedik mezőjét díszíti a három vágás. Ez a szakirodalom szerint az Újlakiak ősi címere,[7] amelyhez a régebbi síremléken még külön pajzsos kapcsolódik a jobbra néző, ágaskodó oroszlán, Lőrinc herceg emlékművén azonban már a két címerábrát összevonták, a négyelt pajzs második és harmadik mezőjében találunk egy-egy szembeforduló oroszlánpárt. Az Újlakiak és a velük rokonságban álló Ráhalcaiak pecsétein rendszerint címerük sisakdisze — két kitárt sasszárny között női fej — jelenik meg önállóan,[8] a pecsétek ábráinak és a síremlékek címereinek eltérése ezzel magyarázható.

geiangen zu lassen.]

228. — Bei Gelegenheit eines Wasserleitungsbaues im Schlosse Ilok in Croatien wurde am 9. October 1887 ein 19 Centimeter langes und 15 1/2 Centimeter breites Stück Marmor ausgegraben, in welches ein Wappen gemeißelt erscheint, wie es die beigegebene Abbildung zeigt.



Welche Familie führte dieses Wappen?

Könnte man in Croatien an die polnische Heraldik denken, so wäre 1 (das Patriarchenkreuz) Pilawa, 2 (die Binde) Wilcze Kosy, 3 (Strohütte) Bróg und 4 (das Beil) Topor.

Vielleicht gelingt es dem Scharfsinne eines Lesers, das Räthsel zu lösen.

1. Címeres kőfaragvány az újlaki várból

A kis címeres faragvány kettőskeresztes címerábrájának analógiájára az Újlakiak körében nem akadtam. Nem hármashalmon áll, tehát az országcímerhez nem lehet köze. A Bebekek hasonló címerábrájától is eltér, azon ugyanis a kereszt felső szárából kétfelé hajló tolldisznő ki.[9]

Mindkét Újlaki-sírkövön feltűnik Bosznia három koronát ábrázoló címere, ez töredékünkön hiányzik.

Újlaki Lőrinc síremlékén a jobb alsó címerpajzs a Dengelegi Pongrác család címérét — küllős kerék alatt csillag és félhold — tünteti fel, Lőrinc első felesége ugyanis Dengelegi Pongrác János erdélyi vajda fiának, Má-

tyásnak leánya, Katalin volt, rá a sírkő szövege is utal.[10] A második feleség Bakócai Magdolna volt.[11] A fentebb motívumot és a bárdot ábrázoló pajzsot, amely a sírkövön a Dengelegi Pongrácok címerének párdarabja, talán az ő címerével azonosíthatjuk. Bizonyítani ezt nem tudom, a Bakócai család címérét ugyanis nem sikerült egyelőre fellelni. Némileg mindenestre a feltételezés ellen szól, hogy a kitöltetlen évszámú (*MD...*), vagyis még Újlaki Lőrinc életében készült sírkő szövegében a második feleségre nem történik utalás.[12]

Annyi azonban az eddigiek alapján is biztosnak mondható, hogy a címerpajzs és az őt hordozó faragvány



2. Újlaki Lőrinc († 1524) sírköve, Újlak, ferences templom



3. Újlaki Miklós († 1477) sírköve, Újlak, ferences templom

az Újlakiakhoz, sőt a későbbi sírkövel való szoros heraldikai kapcsolat alapján Újlaki Lőrinchez és családjához köthető. A homorú, kanelurázott — eredetileg feltehetően kagylószerű — felület már reneszánsz hatásról árulkodik. A kis méret alapján leginkább egy kisebb ablak

vagy fülke, például szentségtartó záradékaként képzelhető el.

A kérdések az alábbiak zárhatók: megvan-e még egyáltalán valahol ez a töredék?[13]

Lővei Pál

JEGYZETEK

1 Balogh Jolán: Giulio Clovio Magyarországon. Művészettörténeti Értesítő XXXII (1983) 129–142.

2 Monatsblatt der Kais. Kön. Heraldischen Gesellschaft „Adler“. II. Bd. (1886–1890) Nr. 26 (1888) 109.

3 Pedig a két síremlék az 1880-as években, Bosznia annexióját követően heves heraldikai vita részét képezte. A vita Bosznia új címerének megalkotása körül alakult ki: Thallóczy Lajos: Az Újlakiak síremlékei. Archaeológiai Értesítő U. F. IX (1889) 1–8, részletes irodalomjegyzékkel.

4 Pátr Iván: Az Újlakiak sírkövei. Hazánk I (1858) 227–231, rajzos táblákkal; Thallóczy i. m.; fényképes táblával mindkét síremlékről; Csergheő Géza: Címerek az Újlakiak illoki síremlékein. Archaeológiai Értesítő U. F. IX (1889) 139–143; Népélet és jogalkotás a középkori Újlakon. Újvidék 1983. 1–2. kép.

5 A jobb és bal a következőkben mindig heraldikai értelemben szerepel.

6 Thallóczy i. m. 6.

7 Thallóczy i. m. 5.

8 Újlaki Bertalan pecsétje, 1380: Bécs, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Urkundenabt. Familienurkunden, 238/1 és 238/2; Újlaki László, Raholcai István, László fia Miklós, Lőkös fia Miklós pecsétje, 1402: Bécs, HHStA, Allg. Urkundenreihe, 1402. IX. 21; vö. Bojničić, Ivan: Der Adel von Kroatien und Slavonien (J. Siebmacher's

grosses und allgemeines Wappenbuch IV/13.) Nürnberg 1899. 195; 142. tábla (Újlaki), 155; 112. tábla (Raholcai).

9 Bebek György († 1390) 1371 után készült tornagörgői és Bebek László († 1403/4) 1401-ben faragott pelsőci sírköve: Engel, P. – Lővei, P. – Varga, L.: Grabplatten von ungarischen Magnaten aus dem Zeitalter der Anjou-Könige und Sigismunds von Luxemburg. Acta Historiae Artium XXX (1984) 44–45; 6–7. kép.

10 Thallóczy i. m. 5–6; Reiszig Ede: Az Újlaki-család. Turul 57 (1943) 61, 65.

11 Thallóczy i. m. 6, hibásan Bakócz-ként közölve; Reiszig i. m. 64, 65 – Bakócai Magdolna első férje halála után, 1525-ben férjhez ment Csulai Mór Lászlóhoz.

12 Újlaki Lőrinc anyjácé semmiképpen nem lehet a címer, mivel Újlaki Miklós első felesége Rozgonyi Margit, a második Felsőlendvai Szécsi Dorottya volt (Reiszig i. m. 59, 65), családi címerük széttárt szárnyú, szájában liliumot tartó hatyú, illetve széttárt szárnyú, koronás, kétfejű sas: Bojničić i. m. 160, 181; 115, 131. tábla.

13 A kézirat már a nyomdában volt, amikor erre az utolsónak feltett kérdésre választ nyertem: László Csaba szíves közlése szerint a rajzon ábrázolt töredék az újlaki Városi Múzeum kiállításán szerepel. Az egyezés kétségtelen, de az 1888. évi közlésben szereplő adatok egy része hibásnak bizonyult — a faragvány anyaga nem márvány, hanem mészkő, és mérete is felülmúlja a közölteket. A töredék László Csaba szerint boltozati zárókö volt.

KÉSZŐ GÓTIKUS FESZÜLET GYÖNGYÖSRŐL

Gyengébb kvalitású, erősen átfestett műtárgyak datálása mindig nehéz. Különösen akkor, ha azok nem egy jelentős művészeti központban maradtak fenn. A legpontosabb adatokkal a feltáró restaurálás szolgálhat, valamint a történeti források, ha azok szövege egyértelműen a tárgyra vonatkozatható.

1984 februárjában került a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállítására egy 255 cm magas, Gyöngyösről származó feszület.[1] Durván átfestve adta át a Nemzeti Múzeum 1936-ban a Szépművészeti Múzeumnak, ahol egy későbbi letisztítás után a szobor egységes, jó állapotú 17. századi felületével megújodottan hathatott.[2] Középkorias fejtartása, „reális arcvonásai”, nagyvonalú mintázása, ámde súlyos, vaskos végtagjai, durva izületei miatt Radocsay Dénes több hasonló darabbal együtt a XVII. századra datálta, barokk kori gótizáló alkotásnak tartotta.[3] Felvetette, hogy a feszület azonos azzal, amely 1929-ben a ferences kolostor refektóriumában állt.[4]

A tárgy azonosításában, történetének feltárásában több más forrás is segít. A legújabb és legpontosabb leírás, amely a feszületre, annak múzeumba kerülése előtt vonatkozik, a gyöngyösi „Szent Ferenc-rendi Zárda Műtárgyainak Lejtára” 1931-ből: A refektóriumban, a falra függesztve teljesen ép 15. századi gótikus feszület látható.[5]

Az ebédlőben, a két kertre néző ablak között régi faragott Crucifixust írt le a 18. századi Historia Domus szerzője, Nagy András is, amely megszólalt, ezért a régiek nagy tiszteletben tartották.[6] Mindkét forrás említi, hogy a feszület két oldalán Mária és Evangélista Szent János szobrai álltak, barokk mellékalakok a középkori kereszt mellett.[7] Az adatok, a méretek egyezése, illetve a változatlan hely bizonyossá teszik, hogy a leírások a Magyar Nemzeti Galéria darabjára vonatkoznak. A barokk mellékalakoknak nyoma veszett, talán elpusztultak mint középkori elődeik, melyek pótlására készülhetek.[8]

A refektórium természetesen nem eredeti helye a kálvária-csoportnak, sőt felállítása ott meglehetősen szokatlan. Feltehetően a 18. századi nagy átépítéskor szorult

ki a templomból, akkor, amikor a még in situ álló középkori oltárokat is újakkal cserélték fel. Talán éppen nagy tisztelete miatt kerestek számára új helyet az akkor épített ebédlőben.[9]

A közvetlen írott adatok sora a 18. században megszakad. További információkat csak maga a műtárgy ad.

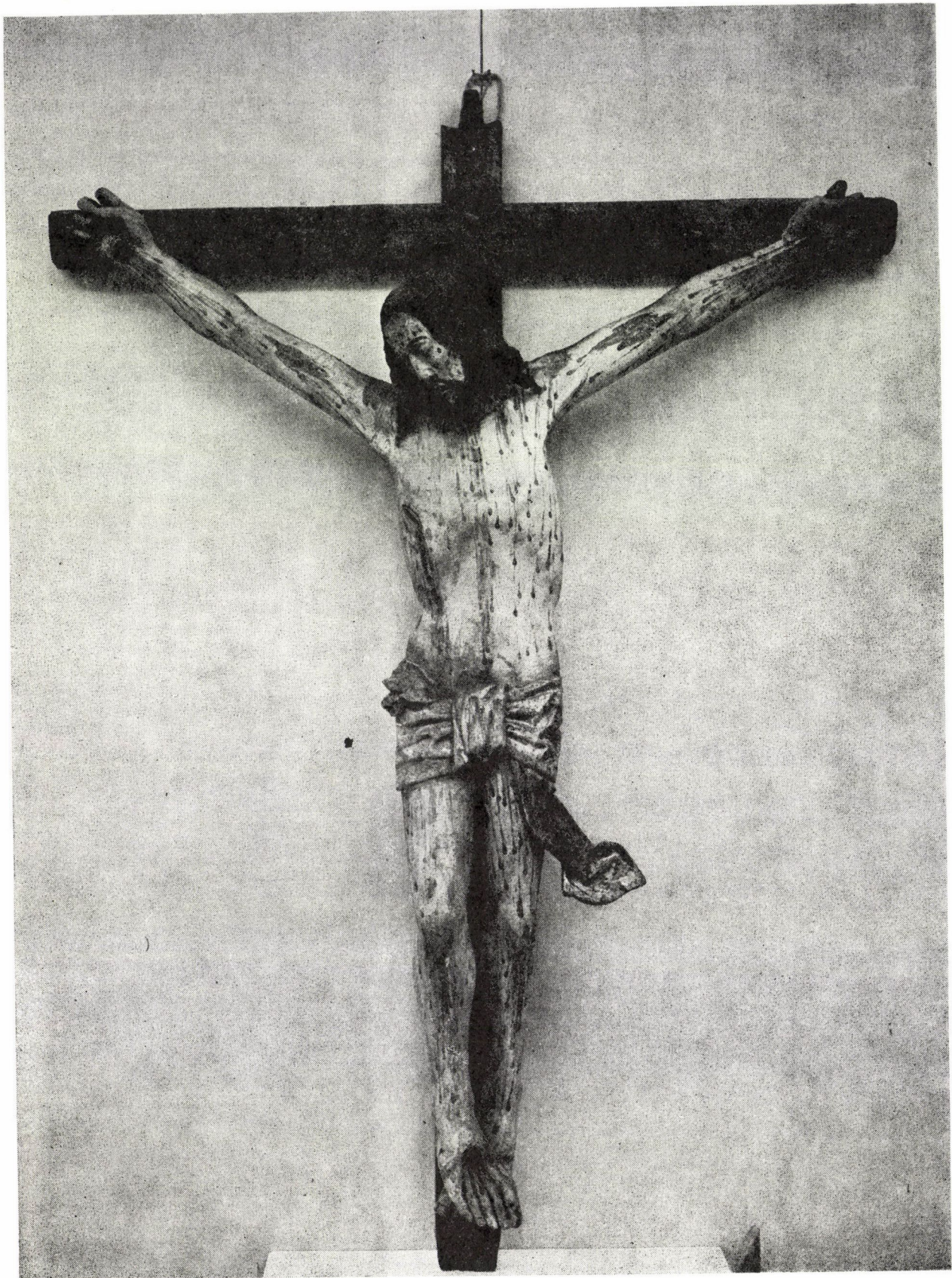
Az új restaurátori feltárás bebizonyította, hogy a 17. századi nem a szobor eredeti felülete. Alatta középkori festés van. Hogy a 17. században a szobrot átfestették, mely festés durvábban, de amennyire a feltárt részekből megítélhető, nagy vonalakban követi a középkorit, kétségtelenül bizonyítja, hogy a szobor ekkor még betöltötte eredeti funkcióját. Talán más javításokkal együtt, rossz állapota miatt újították meg.[10]

A feszület mérete — a kereszttel együtt két és fél méter magas —, a nagyvonalú faragás és a corpus párhuzamai arra engednek következtetni, hogy eredetileg diadalívben, keresztgerendán állt. Ezt bizonyítja a régi kereszt is, tetején vasalással, amelyhez a feszületet rögzítő, a boltozathoz erősített lánc kapcsolódott. A függőleges keresztstábot — talán a refektóriumba való áthelyezéskor — megcsontították, a keresztnek Krisztus lába alatt még hosszabban kellett folytatódnia.

A szobor eredeti festékrétegének feltárása szükségessé teszi a koráról mondottak módosítását. Megkönynyíti ezt egy újonnan előkerült eredeti darab, Krisztus ágyékkendőjének letört, kilebbenő vége, amely az alak hatását jelentősen megváltoztatja.

A stílusformák egyértelműen a Szepesség felé mutatnak, oda, ahol a feszület párhuzamait és „mintaképeit” Radocsay Dénes is megtalálta.[11]

Diadalívben, feltehetően az eperjesi főtemplomban állt eredetileg a gyöngyösiel majdnem azonos méretű, utóbb Nagysárosra került feszület, a Magyar Nemzeti Galériában őrzött mellékalakkal.[12] A két szobor nemcsak mérete és funkciója, hanem a faragás részletei alapján is igen közel áll egymáshoz. Krisztus teste súlyánál fogva mindkét esetben kissé lóg, a karok egyforma szöveget zárnak be. Hasonló az elkeskenyedő derék és a szögletesen faragott csípő vonala. A nyitott oldalsebből a vér — minden bizonnyal az eredeti festésen is — lefolyik



Feszület Gyöngyösről, 15. század vége. Magyar Nemzeti Galéria

a közepén átvetett, keskeny, sugarasan redőzött ágyékendőig. A gyöngyösi Krisztus vaskos lábszárai mellett feltűnő a lábfejeknek a korszak jobb színvonalához mérhető drámai megmintázása. A balra forduló, előreeső fej, a szakáll és a haj vékony hullámai, kissé merev tincsei, a szögletesen kiemelt orr, a nyitott száj a 15. század végére jellemző faragási sajátosságok, így a két corpus egy időben, egy körben való készültét bizonyítják. A leírt részletek hasonlósága alapján ehhez a csoporthoz tartozik a bártfai diadalív-kálvária [13] és a krakkói Nemzeti Múzeum töredékes corpora is. [14]

Jóval kisebb, karcsúbb, finomabban faragott a szepesváraljai Krisztus. [15] Mellkasának erőteljes modellezése, görcsbe ránduló ujjai és arcának részletei a gyöngyösi és a krakkói corpusokkal rokonítják.

A gyöngyösi feszület tehát a hozzá funkciójában hasonló, közel azonos méretű, közepes kvalitású szepességi darabok párhuzama alapján az 1480 körüli évekre datálható.

A század végén készült szepesi eredetű feszület a gyöngyösi ferences kolostor történetébe jól beilleszthető. Ek-

kor, talán egy tűzvész után jelentős építkezések folytak a templomban; kibővítették az ablakokat, újraboltózták a szentélyt és a hajót. [16] A nagy átalakítással lehet összefüggésben — a szakirodalom mindkettőt Bánffy Dorottyaival, Rozgonyi János országbíró feleségével hozza kapcsolatba [17] — annak a Pádai Szent Antal tiszteletére szentelt oltárnak a megrendelése, melynek hat szárnyképe különböző úton a Magyar Nemzeti Galériába jutott. [18] A táblák mestere Csánki Dénes szerint a szepesváraljai főoltár festőjének 1490 körül dolgozó műhelytársa, [19] Radocsay Dénes és Genthon István is az ő szerényebb tehetségű tanítványának tartják. [20] Az oltárt a szepességi iskola egyik legjelentősebb központjában rendelték meg, éppen azokban az években, amikor a keresztet is faragták. Történeti adatok alapján feltételezhető tehát, hogy ennek készítése is a templomban folyó építkezésekkel függ össze, mestere pedig éppúgy a szepességi iskola egyik szerényebb tehetségű tagja, mint az oltaré.

Pozsler Györgyi

JEGYZETEK

1 Leltári száma: 55.836. A feszület 255 cm magas, a corpus 195 cm. A Magyar Történeti Múzeum Történeti Osztályának anyagából az Országos Magyar Szépművészeti Múzeumnak kiadott szárnyasoltárok, táblaképek és faszobrok jegyzéke, 1936. június 3.: 49. tétel: Krisztus a kereszten, Gyöngyös, Nagyság kb. 3 méter. Magyar Nemzeti Múzeum 94/1936 akta.

2 A Szépművészeti Múzeum 1957-ben, Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux Arts 1958, 12., 132.

3 Radocsay Dénes: A magyarországi gótikus faszobrászat határkérdéséhez II., Bulletin de Musée National Hongrois des Beaux Arts 1961, 18, 140.

4 Hivatkozik Tóth Balázs cikkére, Egri Egyházmegyei Közöny 1929, 10., 143.: „Igen gyér számban levő középkori szobraink között egyik legrégibb a gyöngyösi ferencendiek ebédőjének feszülete, amelyről a historia domusban feljegyzett hagyomány azt jegyezte fel, hogy egy alkalommal megszólalt.”

5 A gyöngyösi Szent Ferenc-rendi Zárda Műtárgyainak Leltára, Budapest 1931. jan. 1. 18. lap, 132. tétel; „... a falra függesztve nagy értékű eredeti gótikus feszület fából faragva a XV. századból. Korpusza 175 cm magas. Teljesen ép, 1912-ben átfestették.” Magyar Ferences Levéltár. A csekély méretbeli eltérés oka feltehetően a leltár pontatlansága.

6 Historia Domus sive Conventus Gyöngyösiensis Ord. Min. S. P. Francisci Stric. Obs. Provinciae SS. Salvatoris Matris Honori Sanctae et Verae Dei Genitricis Mariae Elisabeth Visitantis Sacrae Collectae et Adornata a F. Andreae Nagy ejusdem Ordinis et Provinciae lectore, Caput III. Articulus III. fol. 17. „38. Habet in fronte ad ortum solis fenestras duas, inter quas Effigies Crucifixi per antiqua ad Compassionem exsulata ac ob quandam traditionem, quasi signum quoddam edidisset, a senioribus quibusdam in veneratione habita.” Magyar Országos Levéltár, Filmtár MF2071.

7 Ld. a gyöngyösi Szent Ferenc-rendi Zárda Műtárgyainak Leltára, 18. lap, 131. tétel. „... kétoldalt kartussal díszített lábazaton Szűz Mária és Szent János barokk szobrai.” Historia Domus fol. 17—18. „Ad latera huic inde adiecta sunt statue Virginis Dolorosae et adstantis Cruci Discipuli Joannis. Anno 1761.”

8 A középkori feszületek kiegészítése barokk mellékalakokkal nem szokásos, de a templomban nem ismerünk olyan Kálvária-csoportot, amelyhez ezek a forrásokban említett szobrok tartozhat-
tak volna.

9 A refektóriumot magában foglaló északi szárny az 1710-es években épült. A Historia Domus nem említi, hogy a középkori oltárokon álltak-e még az eredeti retabulumok. Bártfai Szabó László—Csemegi József: A szentferencendiek gyöngyösi temploma és kolostora, Gyöngyös 1937, 9., 14.

10 A gyöngyösi kolostor és templom a török idők alatt végig működött, hol a töröktől, hol a magyar királytól kért és kapott oltalomlevelet és engedélyt helyreállításokra, renoválásokra. Bártfai Szabó—Csemegi i. m., 7., Voit Pál szerk.: Heves megye műemlékei III., Budapest 1978, 170.

11 Radocsay D.: A magyarországi gótikus faszobrászat határkérdéséhez II., Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux Arts 1961, 18., 140.

12 A feszület a nagysárosi Rákóczi kápolnában van. A mellékalakok a Magyar Nemzeti Galériában, leltári szám: 55.897.1—55.897.2. A corpus 202 cm magas, Mária szobra 174 cm, Evangélista János 170 cm. Radocsay Dénes: A középkori Magyarország faszobrai, Budapest 1967, 202. Divald Kornél: Magyarország csúcsíves kori szárnyasoltárai, Budapest 1909, 26.

13 Radocsay i. m., 151. Divald i. m., 23.

14 Radocsay i. m., 206. Podolínból? Divald i. m., 22.

15 A corpus 92 cm magas. Szlovákiában, magángyűjteményben. Közölte: M. Spoločníkova, Ismeretlen gótikus faszobrok, II. Krisztus-korpusz Szepesváraljáról. Művészettörténeti Értesítő XXX. 1981/4., 284—287.

16 Bártfai Szabó—Csemegi i. m. 6. Karcsu Arzen: A gyöngyösi szentferencendi kolostor története. Egri Egyházmegyei Közöny 1871, 68.

17 Dezséri Bachó László: A gyöngyösi templomok története, Gyöngyös 1944, 61., Bártfai Szabó—Csemegi i. m. 6.

18 Leltári szám: 3180, 3181, 53.379., 53.382. Négy tábla a ferencesek letéteként került a Szépművészeti Múzeumba, a másik két kép Párvy Sándor szepesi püspök ajándékaként a Nemzeti Múzeumba.

19 Csánky Dénes: Szepeshelyi táblaképfestészet a XV—XVI. században, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum évkönyvei XVIII. 1935—36, 47.

20 Radocsay D.: A középkori Magyarország táblaképei, Budapest 1955, 127., Genthon István: A régi magyar festőművészet, Vác 1932, 65.

VALERIO CASTELLO MAGYARORSZÁGRA KERÜLT KÉPEIRŐL

A 17. század a genovai festészet virágkora, ebben a városban alakult ki a barokk piktúra egyik legjelentősebb iskolája, melynek viszonylag számos emléke volt vagy van Magyarországon. A genovai helyi kultúra ebben a században lépett ki hosszú elzárkózottságából, s míg korábban a város számos külföldi származású művészt látott el megbízásokkal (hosszabb-rövidebb ideig itt dolgozott a sokak közül például Joos van Cleve, Giulio Romano, majd a 17. század elején, első évtizedeiben Rubens és Van Dyck), addig a seicento elején már „exportálja” mestereit és nem egy genovai festő jelentős szerephez jutott más itáliai iskolák arculatának alakításában. Bernardo Strozzi legnagyobb művészi sikereit Velencében, Giovanni Battista Gaulli pedig Rómában aratta.

Rajtuk kívül még Gioacchino Assereto, Giambenedetto Castiglione és Giovanni Battista Langetti a legnagyobb nevek — s végül a rövid élete ellenére is sokat és jelentőset alkotó Valerio Castello. Az ő helye azonban különleges: helyi kortársai közül kiválik képeinek vibráló fényhatásaival, káprázatos könnyedségű festőiségével. A genovai seicentót erősen befolyásoló, némely ponton meghatározó Rubens- és Van Dyck-hatások közül nála az utóbbi érvényesül erősebben, művészetük lágy alaptónusa azonos. A naturalista felfogású Langetti, Assereto, Castiglione irányával szemben Valerio Castello művészete oldottabb, könnyedebb, természetesebb.

Castello festőisége nem egyszerűen technikai kérdés, hanem olyan valami, ami képeinek szerkezetét is megha-



1. Valerio Castello (?): Plutó elrabolja Prosperpínát. Egykor Budapest, gróf Andrássy Gyula gyűjteménye, jelenleg ismeretlen helyen

tározza. Nincs benne semmi öncélú játékoság. Műveinek festői részletein a szem szinte az olvasás logikai kényszerével „kénytelen” végigvándorolni, követve a formák görbületeit, a kompozíciós rend gyakran különösnek tűnő hullámain — vagyis éppen ez a festőiség az, mely arra vezeti a nézőt, hogy az ábrázolást teljesen „körüljárja” és megértse belső rendjét.

Az utóbbi időkben a genovai barokkról sorra megjelent összefoglaló és monografikus művek között tárgyunk szempontjából igen fontos C. Manzitti Castello-monográfiája,[1] mely ugyan — szemben például a Strozzi-életművet színvonalasan és a teljesség igényével összefoglaló nagy munkával — igen sok kérdést hagy megoldatlanul és számos, már publikált Castello-képről említést sem tesz, mégis értékes, mert olasz magángyűjteményekben őrzött művek sorának közzétételével a művészről alkotott képet az eddiginél sokkal árnyaltabbá teszi, a további, és még számos ponton kiegészítésre szoruló tényanyag értelmezésében segít.

Valerio Castello, általános jelentőségén túl, számunkra azért is érdekes, mert művei közül több is hazánkba került, s bár egynémelynek a hollétéről jelenleg nincs tudomásunk, négy darab így is eredetiben tanulmányozható.

A Szépművészeti Múzeum két festményét őrzi. Jelen-tős, reprezentatív munkái közé tartozik a Keresztelő Szent János prédikációját ábrázoló,[2] mely még igen rossz állapota, számos, a restaurálás során is gyógyíthatatlannak bizonyult sérülése ellenére is az életmű jelentős darabja. Kisebb méretű és jelentőségű, de nem érdek-

telen a képtár legutóbbi katalógusában még pontosan nem azonosított „Ecce Homo”, mely bizonyára egy nagyobb méretű festmény bozzettója.[3] Jelenleg mindkét mű raktáron van, az állandó — a kutatások fényében egyébként is jócskán elavult — kiállításon nem látható.[4]

Régebben, részint magángyűjteményekben, részint a műkereskedelemben több olyan kép szerepelt, melyet Castellóval hoztak összefüggésbe. Igaz ugyan, hogy e darabok csak meglehetősen gyarló reprodukciókról ismeretesek és ilyen körülmények között a határozott véleményalkotás nem is lehetséges, e darabok közül kettőt — az ilyenkor szokásos és illendő kérdőjel hangsúlyozásával — Valerio Castello műhelyéből származónak tartathatunk. Az egyik már eleve kérdőjeles meghatározással Andrássy Gyula gyűjteményével került árverésre.[5] A Proserpina elrablását ábrázoló festmény jó minőségűnek tűnik, s nem zárható ki, hogy saját kezű (1. kép).

Több a gond az Ernst Múzeum egyik árverési katalógusából ismert festmény megítélése körül.[6] Ez a Háromkirályok-kép, elsősorban sajátos, nagyon is részletező háttérmegoldásával, figuráinak feltűnő vegyességével inkább olyan műhelymunkának gondolható, melyben maga Castello is — vélhetően Mária és a gyermek alakjának megfestésénél — közreműködhetett (2. kép).

A Magyarországra került Castello-képek közül bizonyára a „Szent család angyalokkal” a legkorábbi (3. kép). E koraiság természetes következménye, hogy a külső hatások még nem asszimilálódhattak kellőképpen, s így világosan felismerhetők, s némiképp eklektikussá teszik



2. Valerio Castello és műhelye (?): *A három királyok imádása*. Elárverezve Budapesten 1930-ban; jelenleg ismeretlen helyen



3. Valerio Castello: *A szent család a kis Keresztelő Szent Jánossal és a két angyallal* (budapesti magángyűjteményben)



4. Valerio Castello: Vénusz búcsúja Adonisztól (budapesti magángyűjteményben)

az egyébként csodálatosan szép, leheletfinom megoldásokban bővelkedő festmény stílusát. A hatások közül érdekes módon a legjelentéktelenebb Valerio atyjának és első mesterének, Bernardo Castellónak (aki mellesleg a késő manierista költőóriásoknak, Marinónak és Tassónak a baráti köréhez tartozott) a hatása, míg Correggióé és a század húszas éveiben sokáig Genovában élő Van Dycké, továbbá a lombard Giulio Cesari Procaccinié nagyon is eleven.[7] E mesterek mindegyikének művészetében döntő szerepet játszott a formát alakító, feloldó fény — s Castello műveiben, különösképpen a koraiakban is ez dominál.

A budapesti képnek két változata ismert; egyik a genovai Palazzo Biancóban (mint az Accademia Ligustica letétje), a másik a Novi Ligurei Coulant-Peloso gyűjteményben.[8] Mindkettő Van Dyck stílusában készült, Szent József alakja majdhogynem az ő műve lehetne; mindkét darab 1645—46 tájékára datálható. A budapesti változaton vannak olyan jegyek, melyek a két genovai variánstól elütnek, s ezek alapján a kép a három közül a legkésőbbinek tekinthető. E vonások közül a legszembetűnőbb az, hogy a gyermek Jézus alakját a festő tükrösen megfordítja, s ezáltal a másik két példány kontrapunktikusan kiegyensúlyozott képszerkezete megváltozik, az összes szereplő mozgása diagonálissá válik. S bár ezzel látszólag felborul a kompozíció, egyben új harmónia is keletkezik, mely dinamikusabb és a barokk pátosz eszményének jobban megfelel.

Az egészen korai datálást illetően ezen túl még néhány morfológiai sajátosság is meggondolásra késztet. A gyermek alatt levő lepel például furcsán töredezett; a korábbi, már igen könnyed, itt-ott azonban „elkent” megoldások utáni állapot konstatálható; térben jobban kifejtett, de még nem igazán flottá vált drapériamegoldások tűnnek szembe. Mindezek alapján a budapesti változat az 1649—50 körül készült képek közé sorolható, azokkal mutat erős rokonságot — olyanokhoz, mint a Szent családot ábrázoló, de a tárgyalt típustól elütő módon megoldott két kép (a kidolgozott darab a compiégne-i múzeumban, a bozzettó genovai magángyűjteményben[9]). A Van Dyck-hatás még itt is világos, az alakok elrendezése is a flamand művész — mellesleg velencei őseit maga mögött sejtető — munkájára emlékeztet; leginkább a két angyal, melyek tán a kép legszebb részletei, s az olaszországi változatokon nem is szerepelnek.

Castello egy másik műve (Vénusz és Adonisz, 4. kép) csak újabban vált ismertté és most kerül közlésre; Magyarországon eddig fellelt művei közül ez a legszínvonalasabb; a művész egyéni stílusát mindenestre ez szemlélteti a legjobban.[10] Teljesen „kiírt” ecsetjárása virtuóz, s legjobb műveinek kvalitását is eléri. Az előzőekben tárgyalt és relatíve korai Szent család kissé fanyar szépségét itt már a telt formálás váltja fel.

Némileg furcsa lehet a művész nagyon rövid pályáján a merész „korszakolás”, de Castello életművén belül két szakasz valóban világosan elkülöníthető. Az 1640-es évek

korai, a stílust fokról fokra kiérlelő fejlődése, az 1649—50 körüli hirtelen átmenet után a festői modor könyveddévá válik, éretté, s a jobbnál jobb művek sora ekkor hagyja el Castello műhelyét. 1656 tájékán, a Palazzo Reale freskóinál ez a stílus — fő jellemzőinek megőrzése mellett — ünnepélyesebbé, statikusabbá, emelkedettebbé kezd válni, ez az átalakulás azonban a mester korai halála miatt már nem fejeződhetett be. A Vénusz és Adonisz-kép bizonyára már az 1650-es évek elején készült, legközelebbi analógiáinak a Betshabé fürdője (Genova, magán-

tulajdon), a Szabin nők elrablása (magángyűjteményben)[11]s még jó néhány, ma is olasz magángyűjteményben őrzött mű tekinthető. A kővérkes karok, a „grüberlik”, a drapériák, a csillogó, már-már „tisztá” festőiség ezekkel hozzák közvetlen kapcsolatba. Az arctípusok, Adonisz sajátosan keskeny álla, de még ennél is inkább a Castello-képeken önálló témaként is megjelenő amorettek, a hajzat teljesen egyéni festésmódja a meghatározást egyértelművé teszik.[12]

Mravik László

JEGYZETEK

- 1 C. Manzitti: Valerio Castello. Genova 1972.
- 2 Ltsz. 60.16, vö.: A. Pigler: Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest 1967. 131. — A festmény szerepelt: Postatakarékpénztár Árveresei, 108. 1943. 72.a.
- 3 Ltsz. 366. Pigler i. m. 504. Korábban e képet Jan Lysnek, majd Francesco Maffei-nek tulajdonították, Pigler vetette fel először, hogy talán genovai darab. Az új meghatározás: V. Antonov: Contributo a Valerio Castello e alla sua cerchia. Bollettino Ligustico... XXVIII. 1976. 32.
- 4 Nemigen hiszem, hogy lenne az országban ennél régebbi állandó kiállítás. A maga idején — 1957-ben — kétségkívül kiváló rendezés barokk része nem ért fel a kiállítás egészének színvonalával. Az azóta eltelt időszakban lendült fel igazán a barokk kutatás, különösen az itáliai seicento megítélése, illetve a rá vonatkozó adatok mennyisége változott meg döntő módon.
- 5 Postatakarék-árverés (Az Andrassy-gyűjtemény aukciója), 1930. 18. sz. A kép mérete: vászon, 122 × 160 cm.
- 6 Szerepelt az Ernst Múzeum Aukcióján, XLIII. 1929. 97, majd ugyanott XLV. 1930. 68. sz. mint Valerio Castello műve; a meghatározás W. Suida műbizonylatára támaszkodott. Vászon, 75 × 126 cm.

7 Vászon, 95 × 117 cm. (Szigethi Á.: Válogatás magyar magángyűjteményekből. Kiállítás-katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1981. 64. 146. Kat. 45. sz. (Valerio Castello?) — *Mravik L.*: Régi olasz képek magyar magántulajdonban és a magángyűjteményi kiállítás. Művészettörténeti Értesítő XXXI. 1982. 4. — *Szigethi Á.*: Kora seicento lombard-piemonti festmények Magyarországon. Jegyzetek a magángyűjteményi kiállításához. Művészettörténeti Értesítő XXXII. 1983. 44. — A képet közvetlenül az 1981-es kiállítás előtt letisztították, ennek eredményeképpen kerültek elő igazi kvalitásai.

8 Manzitti i. m. Cat. 10, 16.

9 Manzitti i. m. Cat. 42—43.

10 Vászon, 116 × 143 cm. Korábban Kőszeg, Lauringer Ernő tulajdona; jelenleg budapesti magángyűjteményben. A kép apróbb kopásoktól eltekintve jó állapotban van.

11 Manzitti i. m. 134, 156. sz. — *Antonov i. m.* 33—34.

12 Castello e „kései” korszakára Luca Giordano is volt bizonyos, ha nem is meghatározó befolyással, mint azt a szakirodalom szinte mindig hangsúlyozza. — A budapesti Vénusz és Adonisz-kép további alkalmas analógiái: József és Putifárné (Burgley House, Exeter-gyűjtemény); Sámson és Delila (Oberlin, Oberlin College).

ABOUT VALERIO CASTELLO'S PAINTINGS IN HUNGARY

Several of Valerio Castello's paintings got to Hungary. In earlier private collections some of the paintings attributed to him had been already known previously, too. The Rape of Proserpina (canvas, 122 × 160 cm, sold by auction in Budapest in 1930) figured at the Andrassy-collection. It looks of good quality, but as the original has not been found its authenticity should be considered as questionable. The painting titled „The Three Magi” (canvas, 75 × 126 cm) got to auction in 1930 too, with the guarantee of workmanship of W. Suida. Though W. Suida's opinion is of great importance, on the basis of the photography the unevenness of the painting suggests a working-shop work, one detail of which — probably Virgin Mary's and the Child Jesus' figures — might have been

accomplished by Valerio Castello himself. The Museum of Fine Arts owns two paintings by Valerio Castello in its collection. The one, St. John the Baptist's Preaching (inv. num. 60.16.) is of high quality, unfortunately, however, its condition is rather bad. The other work (Ecce Homo, Inv. num. 366.) requires less attention.

In the years of 1980 two very significant Castello paintings were found in private collections. The one is the Holy Family with two Angels (canvas, 95 × 117 cm) c. 1649—50 bears strong impact of Anthonis van Dyck; the other one (Venus bids Farewell to Adonis, canvas, 116 × 143 cm) dates back to the first half of the 1650s, it is an excellent work of art in good condition, very probably Castello's most significant work in Hungary.

FRANS HALS PORTRÉJA AZ AUGSBURGI STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN-BEN

Az augsburgi Städtische Kunstsammlungen kiállításán „Férfi heringeshordóval” címmel Frans Hals műveként szerepel egy barnásszürke tónusú zsánerkép[1] (2. kép), amely 1891—1931-ig a hamburgi Kunsthallében volt. A Kunsthalle 1931-ben kicserélte a berlini műkereskedő, Karl Haberstock egy képével, 1957-ben a Karl és Magdalene Haberstock-alapítvány Augsburgnak adta.

A régebbi szakirodalom majdnem egyöntetűen elfogadta a festményt Frans Hals saját kezű alkotásának,[2] csak a hamburgi Kunsthalle képeit katalogizáló bizottság vonta kétségbe eredetiségét. Seymour Slive 1974-ben megjelent Frans Hals-monográfiájában a kétséges művek közé veszi fel[3] és azt írja, hogy Frans Hals egy ismeretlen utánzója csinálta, aki jól ismerte a művész éret stílusát, de ecsetkezelése nem olyan gyors és merész, mint Frans Halsé; felületesebb, ügyetlenebb. Slive feltételezi, hogy a képen a szőlőindákat Frans Hals festette, miként a Viscount Boyne tulajdonában levő (Bridgorth, Shropshire) gyümölcs- és zöldségárusnőt ábrázoló, Claesz van Heussentől szignált festményen is a nő arcán és a falon felfutó repkényen a mester keze nyoma látható.[4]

Az idős, kalapos férfi egy hordót szorít magához. amelyről nem tudjuk biztosan, hogy boros, sörös- vagy heringeshordó-e. Boroshordóra utalnának a szőlőfürtök, de Slive szerint erőltetett lenne feltételezni, hogy az ábrázolt Bacchus.

Frans Hals arcvonásai nem ismeretlenek előttünk. A művész tagja volt a haarlemi Szt. György lövészegyletnek és az egylet tisztjeit megörökítő, 1939-ben készült csoportarcképén a háttérben önmagát is megfestette (2. kép). Ez az egyetlen fennmaradt biztos önarcképe. Volt egy másik is, amely egyedül ábrázolta, az elveszett. Slive felsorolja az elveszett kép variánsait és másolatait,[5] és határozottan ellentmond annak a feltevésnek, hogy a Frick-Collection esetet tartó férfiportréja Frans Hals önarcképe lenne.[6]

Az augsburgi képen a férfi arccal a néző felé fordul, rá tekint, mint egy modell, aki lefesteti önmagát. Ugyanazt a fardat, táskás szemű arcot látjuk, mint a Szt. György lövészegylet csoportarcképének önarcképén. Minden kétséget kizáróan megállapíthatjuk, hogy a két idős ember arcvonásai azonosak. A festmény, szerintünk, tehát ugyancsak Frans Halsot ábrázolja.



1. Frans Hals: A Szent György lövészegylet csoportarchépe, 1639 részlete: Önarchép. Haarlem, Frans Hals Múzeum



2. Frans Hals követője: Frans Hals archépe, 1642—45 körül. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen

Frans Halsról tudjuk, hogy kicsapongó életet élt. Gyakran látogatta a kocsmákat; dokumentumok megerősítik, hogy erején felül költekezett, eladósodott. A borshordó és a szőlőfürtök célozhatnak arra, hogy a festő nem vetette meg az italt. Az ismeretlen tanítvány a műhelyben úgy festette meg mestere portréját, ahogyan a festőóriás tette archépein: a portré zsánerkép lett, miként Frans Hals zsánerképei is egyben portrék. A művésznek, aki egyáltalában nem volt takarékos, puritán holland kispolgár, talán még tetszett is, hogy tanítványa így örökölte meg. Volt tehát humorérzéke, de — ha a képet alaposabban megnézzük — láthatjuk, hogy Frans Hals nem életvidám, korhely, hanem inkább szomorú ember volt.

JEGYZETEK

1 Fa, 68,7 × 50,3 cm. Ezen a helyen szeretnénk köszönetet mondani Dr. Gode Krämer úrnak, hogy szíves volt a fényképet publikálásra a rendelkezésemre bocsátani.

2 A képre vonatkozó előző irodalmat ld. *Seymour Slive: Frans Hals*, Phaidon, New York, 1974. Vol. III. 133. cat. D. 15. Ld. még: *L'opera completa di Frans Hals*, Rizzoli Editore, Milano, 1974. 342. sz.: Frans Hals kétséges művei közé veszi fel a képet.

Képünkön a művész kicsit idősebb, mint a Szt. György lövészegylet képén. Körülbelül 58—60 éves lehetett, amikor az augsburgi mű készült. Minthogy születési dátuma bizonytalan — Slive 1581—85 közé teszi[7] — a „Kala-pos férfi hordóval” 1642—45-re datálható.

A festmény stílusa annyira egységes és számunkra annyira elképzelhetetlen, hogy Frans Hals éppen a szőlő-indákat festette volna rá a képre, hogy szeretnénk ellentmondani Slive-nak és a portrét teljes egészében a művész egy ismeretlen tanítványának adni, aki — ha nem is azzal a bravúros könnyedséggel, mint a festőóriás — de híven megörökölte mesterének, Frans Halsnak arcvonásait.

Katona Ágnes

THE PORTRAIT OF FRANS HALS AT THE STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN IN AUGSBURG

The painting titled „Man with a Keg” of the Kunsthalle of Hamburg that the Städtische Kunstsammlungen of Augsburg obtained through exchange of works in 1931, has been shown as a work of Frans Hals at the permanent exhibition there. The authenticity of the painting had been contested only by a committee, cataloguing the paintings of the Kunsthalle in Hamburg, in earlier special literature, while Seymour Slive, on the other hand, in his monography about Frans Hals — issued in 1974 — attributes the painting to an unknown follower of the painter, but assumes that the vine-tendrils were accomplished by him. The man, represented in the painting of

Augsburg, bears a striking resemblance to Frans Hals, whose features we are acquainted with by the tableau of 1639 displaying the officers of the St. George's rifle-association. In our opinion the painting of Augsburg is Frans Hals' portrait. As the painter — in this picture — looks a little older, about 58—60 years old — than in that, mentioned of Haarlem we ascribe the work of Augsburg to the years of 1642—45. It is accomplished in such a unified style that in my estimation it is done by one hand, probably by one of the pupils of the master. We don't think that it is a keg, but a cask for wine in the picture, even the vine-tendrils refer to it.

SZEMLE

BOB HAAK: HOLLANDSE SCHILDERS IN DE GOUDEN EEUW
MEULENHOF-LANDSHOFF 1984. 536 oldal, 1117 kép

Bob Haak könyvét hézagpótlónak tekinthetjük, hiszen a W. Martin kétkötetes munkája (W. Martin: *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw*. Frans Hals en zijn tijd, Rembrandt en zijn tijd. Amsterdam 1935—36.) óta született összefoglalások sem terjedelmük, sem megközelítési módjuk miatt nem adhattak olyan mélységű és olyan széles alapokon nyugvó áttekintést a 17. századi holland festészetről, mint amilyenre a szerző ebben a művében vállalkozott.

Két központi tényezőt kell kiemelnünk, melyek az új összefoglaló jellegét és jelentőségét alapvetően meghatározzák. Elsőként a művészettörténeti kutatás szemléletében és módszereiben megfigyelhető változásokra, a korábbtól gyakran teljesen eltérő értelmezésekre kell utalnunk, melyek elsősorban azután keletkeztek a 17. századi németalföldi festészettel kapcsolatban, amikor az egyes művek vizsgálatánál az Erwin Panofsky és a Warburg iskola által kezdeményezett ikonográfiai-ikonológiai szempontú megközelítést ezen a területen is alkalmazni kezdték. Ezen kutatások egyik eredményeként az utóbbi évtizedekben egyre inkább kérdésessé vált a korszak művészetének tisztán realista jellege. Bob Haak csatlakozva ehhez a felfogáshoz az új értelmezésekre támaszkodva, könyvében az egyes képek esetleges burkolt, szimbolikus tartalmára is utal. A mű másik fontos sajátossága, hogy a szerző széles teret szentel a művészeti élet háttérét alkotó társadalmi tényezők elemzésének, melyek gyakran magyarázatul szolgálnak a 17. századi holland festészet egyes jelenségeinek megértéséhez is.

Ha pontosabban akarjuk körvonalazni azokat a tényezőket, amelyeket a szerzőnek figyelembe kellett vennie, akkor célszerűnek tűnik néhány kiragadott művel illusztrálva röviden érinteni az utóbbi évtizedek szakirodalmának a megváltozott összkép kialakítása szempontjából fontosabb munkáit, illetve egy pár példát említeni az új interpretációk konkrét alkalmazásáról Bob Haak könyvének képértelmezéseiben.

Rembrandt festményeinek, egyrészt a 15. század végi, 16. századi metszetelőképével, másrészt a korabeli ábrázolási típusok megoldásaival való kapcsolatára, különösen az 1566-os nagy Rembrandt kiállítás óta született tanulmányok irányították rá a figyelmet. 1958-ban Heckscher külön könyvet szentelt a „Doktor Tulp anatómiai leckéjé”-nek, melyben többretekint, részletes vizsgálaton keresztül világított rá a kép összetett jelentésére. (W. S. Heckscher: *Rembrandt's Anatomy Lesson of Dr Nikolaas Tulp* New York 1958.) Bob Haak is rámutat a képet elemmezve, hogy az „anatómiai lecke” egy Aert Pieters 1603-as képe óta konvencionálissá váló csoportkép típus volt a 17. századi holland festészetben, mely konkrétan kapcsolódott egy évente rendszeresen megrendezésre kerülő nyilvános boncoláshoz a delfti, leideni vagy az amsterdami ún. Theatrum Anatomicumban, amely elsősorban az anatómia professzorának reprezentációs portréja volt, s ez a téma Rembrandtnál vált valóban eseményé, mely a képet többek között Miereveld vagy De Keyser hasonló ábrázolásaitól megkülönbözteti.

A drezdai „Önarckép Saskiával” is új megvilágításba került. Bob Haak a megváltozott interpretáció értelmében, a kimutatható motívumbeli egyezések alapján a

képet kapcsolatba hozza az ún. mulatozó társaság jelenetek azon csoportjával, melyek az ótestamentumi Té kozló fiú történetének egy epizódját, egy már a 16. század németalföldi festészetben is kedvelt zsánerszerű megoldásban ábrázolják. Erről a témáról Renger írt ikonográfiai tanulmányt 1970-ben. (K. Renger: *Lockere Gesellschaft — Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtschasszenen in der niederländischen Malerei*. Berlin 1970.)

A 17. századi holland festmények realizmusa mögött rejtőző allegorikus vagy szimbolikus jelentés vizsgálata terén E. de Jongh 1967-es tanulmánykötete alapvetőnek számít. (E. de Jongh: *Zinne en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Amsterdam 1967.) Erre a műre támaszkodva magyarázza Haak pl. Dirck Hals egy-egy Mainzban, illetve Philadelphiában található képét is. Mindkét festmény egy levelet olvasó nőt ábrázol, az egyik mögött egy viharos, a másikonál egy nyugodt tengerképet találunk a szoba falán. Az elemzés szerint a két festményt a reménytelen, illetve a reményteljes szerelemre utaló ábrázolásokként kell tekintenünk.

A németalföldi festmények kettős vagy szimbolikus jelentése gyakran rejtve maradna a mai szemlélő előtt, ha nem állnának rendelkezésünkre a korabeli emblémakönyvek magyarázatai és ábrái. Ezek megismeréséhez fontos segédeszközt nyújt a Henkel—Schöne szerzőpáros szintén 1967-ben kiadott kézikönyve. (A. Henkel—A. Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967.)

A tájképfestészet viszonylag a legfiatalabb területét képezi az ikonográfiai megközelítést alkalmazó kutatásnak. Raupp tanulmánya kimutatta, hogy a holland tájképeken előforduló és többször ismétlődő motívumokat gyakran olyan, az emberi élet mulandóságával, forgandóságával párhuzamba állítható elemekként foghatjuk fel, melyeknek a 17. századi szemlélő számára konkrét moralizáló jelentése is lehetett. (H. J. Raupp: *Zur Bedeutung und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jhs.* Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg 17/1980, 85—110.) Ennek szellemében vizsgálja Bob Haak pl. Jan van Kessel, egy viszonylag kevésbé ismert tájképfestő szelmalmost ábrázoló képét, s egy korabeli versidézet hasonlatával is alátámasztva utal annak esetleges szimbolikus tartalmára, mely szerint a szél és a malom viszonya párhuzamba állítható Isten és ember kapcsolatával.

Bár a csendéletek már nagy számuk és számos variációjuk miatt sem elhanyagolható szerepet töltöttek be a 17. századi németalföldi festészetben, a kutatók csak a 20. század elején kezdték komolyabb formában foglalkozni ezzel a témakörrel, sőt a fontosabb művek egy-két kivételtől eltekintve mind az utolsó negyven évben születtek. Bergström 1947-es könyvének bővített angol nyelvű kiadása a mai napig jelentős kézikönyvnek számít a 17. századi holland csendéletfestészetről. (I. Bergström: *Dutch still-life painting in the seventeenth century* New York 1956.) A holland aranykor önálló csendéleteinek fejlődéstörténete és értelmezése szempontjából egyaránt igen lényeges 16. századi piaci és konyhajelenetek ikonográfiájával Emmens foglalkozott egy tanulmányában.

(J. A. Emmens: „Eins aber ist nötig” Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jhs. Album Amicorum — J. G. Gelder Hága 1973. 93—102.) Bob Haak Emmens magyarázataira támaszkodva elemzi Pieter Aertsen és Joachim Beuckelaer több képét, melyeken az előtér gazdag csendéletkompozíciójának hátterében egy-egy bibliai jelenetet találunk, pl. Jézus Mária és Márta házában, Jézus és a házasságtörő asszony, Krisztus Emmausban vagy a gazdag ember és a szegény Lázár történetének ábrázolását. A képek értelmezési lehetőségei egyes esetekben a „vita activa” és a „vita contemplativa” szembeállítására az utóbbi javára, vagy általánosabban az érzelmi élet túlzásainak elítélésére.

Külön ki kell emelnünk egy fontos tényezőt, mely nagyban megkönnyítette az új összefoglaló megírását, s bár nem tekinthető sajátosnak, hiszen általánososan jelentkezik az utóbbi évtizedekben a művészettörténeti kutatás egész területén, de igen hangsúlyos szerepe van a 17. századi holland festészettel foglalkozó újabb szakirodalomban is. Nem másról van szó, mint azokról a szakkatalógusokról, melyek egy-egy reprezentatív, tematikus kiállításához kapcsolódva, gyakran több ország szakembereinek bevonásával készülnek, s melyek az adott témának sokoldalú, a mai kutatás álláspontját tükröző áttekintésére törekednek. Ebbe a körbe tartozik pl. az 1976-os amszterdami katalógus, mely a holland zsánerképfestészet legkülönbözőbb típusait, s ezek esetleges burkolt jelentését is vizsgálja. (Tot lering en vermaak. Betekenis van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw. Kiállításkatalógus, Rijksmuseum Amsterdam 1976.)

Hasonló jelentőségűek az 1979-es münsteri szakkatalógus tanulmányai, melyek a csendéletfestészetről adnak átfogó képet. (Stilleben in Europa, kiállításkatalógus, Münster—Baden-Baden 1979. Westfälisches Landesmuseum, Münster; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1979—1980.)

Bár a 17. századi holland festészet újraértékelésében kétségtelenül az ikonográfiai-ikonológiai módszer alkalmazása hozta a legszembevetőbb változásokat, de az utóbbi évtizedek szakirodalma más vonatkozásban is hozzájárult ahhoz a korábbinál árnyaltabb és teljesebb összképnek a kialakításához, mely Bob Haak könyvét jellemzi. Eduard Plietzsch 1960-ban megjelent művében felhívta a figyelmet annak az egyoldalú szemléletnek a helytelenségére, mely a 17. századi holland festészetet az ún. protestáns polgári realizmussal azonosította, szembeállítva az Európa más területein uralkodó ellenreformációs barokk egyházi-udvari művészettel. (Eduard Plietzsch: Holländische und flämische Maler des XVII. Jahrhunderts. Lipcse 1960.)

Bob Haak új összefoglaló munkája világosan feltárja azokat a konkrét és gyakran igen szoros kapcsolatokat, amelyek Hollandia aranykorának festészetét, illetve ennek bizonyos területeit, a korabeli flamand és itáliai művészethez kötik, mind a témák, mind az ábrázolások stílusa tekintetében. Reprezentatív allegorikus és mitológiai jelenetek díszítették Frederik Hendrik kastélyait Honselaersdijkben, Rijswijkben és a Hága mellett Huis ten Bosch-ban, de számos városháza termeit is.

A szerző ezekről a képekről beszélve olyan ritkán látható példákat is közöl illusztrációként, mint az inkább építészként ismert Jacob van Campen Frederik Hendrik diadalmenetét ábrázoló festményének részletét a Huis ten Bosch Oranjezaal-jában, vagy Cornelius Holsteyn, a honselaersdijki kastély azóta elpusztult dekorációihoz készített rajzvázatait.

Egész sor holland festő töltött rövidebb-hosszabb időt Itáliában, főleg Rómában, ahol a németalföldi művészeknek önálló egyesülete is létezett Bentvueghels néven. Ezek közül Bob Haak külön is hangsúlyozza Cornelis van Poelenburgh, Bartholomeus Breenbergh, Jan Both, Jan Asselijn, Claes Berchem, Jan Baptist Weenix, Pieter van Laer, az ún. italianizáló tájképek és figurális jelenetek elterjesztőinek korabeli népszerűségét és a holland festészetre gyakorolt jelentős hatását. Ezen festők valós szerepüknek megfelelő értékelése nagyrészt szintén az utóbbi évtizedekig váratott magára, melynek kialakítá-

sához hozzájárult többek között az 1965-ös utrechti kiállítás, és Blankert erre támaszkodó tanulmánykötete is. (A. Blankert: Nederlandse 17e-eeuwse italianiserende landschapsschilders. Soest 1978, az utrechti Central Museum 1965-ös kiállításkatalógusának bővített kiadása.)

A kismesterek újabb kutatása is több szempontból szolgáltatott fontos adalékokat a 17. századi holland festészet pontosabb megismeréséhez. Bob Haak összefoglaló műve számos kevésbé ismert festő munkáit is ismerteti, melyek közül több méltatlanul elfeledett művészre L. J. Bol hívta fel a figyelmet cikkeiben, ill. az 1982-ben megjelent könyvében. (L. J. Bol: „Goede onbekenden” Hedendaagse herkenning en waardering van verscholen voorbijgezien en onderschat talent. Utrecht 1982.)

A társadalmi tényezők és a festészet kapcsolataira és összefüggéseire Bob Haak gyakran utal, könyvéből most ennek csak egy konkrét és sajátos példáját ragadjuk ki. A szerző közli a reprodukcióját egy 1657-ben a hasselti városháza számára készített, Jó Vilmos ítélete című festménynek. Újabb publikált adatok szerint a képet egy Abram van der Plancke nevű, ma alig ismert festő készítette, aki nem volt tagja a hasselti festőcéheknek, s mivel így az előírások értelmében nem lett volna jogosult a megbízás elnyerésére, az elkészült festményt egy helyi céhtag, Nicolaes van Galen szignálta. Ugyanez a kép Plietzsch idézett könyvében még mint Galen kórházigazgató és pénzkölcsönző egyetlen ismert aa. igen figyelemre méltó műveként szerepel.

Az új összefoglaló megírásakor problémát jelentett, hogy a művészettörténetek véleménye a különböző műfajokkal vagy egyes festményekkel kapcsolatban nem mindig egyezik, s néha ugyanarról a műről igen eltérő interpretációk születtek. A szerző ilyen esetben a J. A. Emmens, E. de Jongh és körük által képviselt felfogáshoz csatlakozva értelmezte az általa bemutatott képeket.

Bob Haak könyve négy fő fejezetre tagolódik, melynek első része egy általános történelmi-művészeti áttekintést nyújt. A szerző először a 17. századi virágkor 16. századi társadalmi-gazdasági előzményeit, az önálló köz társaság létrejöttéhez vezető történelmi eseményeket vizsgálja fel, majd ezt követően a festők társadalmi helyzetét elemzi.

Külön vizsgálja a megbízók, mecénások különböző társadalmi rétegeit, így az egyház, az udvar és a nemes-ség, a kormányszak, a lövészegyletek és kézművescéhek, s általában a polgárság szerepét a 17. századi Hollandia művészeti életében. Egy B. Breninkmeyer-de Rooij által írt alfejezet Van Mander Schilder-Boeck-jától (1604), Houbraken De Groote Schouburgh-jéig (1718—21), a korabeli művészeti írások jellegéről és felfogásáról ad tájékoztatást. A könyv első részének hátralevő részében Bob Haak a 17. századi holland festészet realizmusának a szimbolika különböző megjelenési formáival való kapcsolatát elemzi, majd az egyes műfajokról külön-külön rövid összefoglaló képet nyújt.

A három további fejezet kisebb egységekre tagolva, a részletes, a témát ezúttal már teljes szélességében átfogó feldolgozást tartalmazza. A szerző által alkalmazott felosztás elönye, hogy a vizsgált 1580—1680 közötti periódust nem csupán kisebb időszakok és témakörök szerint, hanem helyi iskolákra bontva tárgyalja. Haarlem, Utrecht, Amsterdam, Middelburg, Delft, Hága, Leiden, Leeuwarden, Dordrecht és Rotterdam festői tehát külön, és az egyes időszakokban elfoglalt jelentőségük arányában szerepelnek.

Ki kell emelnünk a könyv gazdag képanyagát. Az 1117 reprodukcióból 74 színes, s bár a nagyobb múzeumok ismertebb szignált és datált művei vannak többségben, Bob Haak magángyűjtemények ritkábban publikált képeit is közli. Ilyen pl. Floris van Schootennek, a konyhai jeleneteiről és csendéleteiről ismert festőnek egy újonnan felfedezett szignált képe, mely az emberi élet mulandóságának allegóriáját ábrázolja.

Szintén magángyűjteményben található az a Bacchanáliát ábrázoló kép, melyet egy Christiaan van Couwenbergh nevű festő készített, akinek ma már a nevét is alig ismerjük, pedig a 17. századi Hollandiában elismert művész volt, Jacob van Campen mellett az összes jelentős

udvari dekorációs munkákban részt vett. A könyv számos metszetet és rajtot is tartalmaz, az egyes festmények értelmezését megkönnyítő korabeli emblémakönyvek ábrái mellett. A kötetet széles bibliográfia egészíti ki, mely szintén tematikus felosztású, s melynek összeállításában az egyik fő szempont az volt, hogy minél nagyobb részt kapjon benne az utóbbi évtizedek szakirodalmi.

Bob Haak személye talán elsősorban Rembrandt kutatásain keresztül, főleg az 1968-as nagy Rembrandt-monográfiája által ismert, bár cikkeinek, tanulmányainak témaköre a 17. századi holland kultúra több más területét is érinti. 1954 és 1963 között a Rijksmuseum munkatársa volt. 1963-ban az Amsterdams Historisch

Museum főmuzeológusa lett, majd 1975 óta ennek igazgatója. Emellett ma is tagja a Rembrandt Research Project-nek. Személyében ideális módon egyesül a társadalom jelenségeit kutató történész a művészet belső világát elemző művészettörténésszel. Így vált lehetségessé, hogy a 17. századi holland festészet története és a hátterét képező társadalmi tényezők elválaszthatatlan egységként bontakozzanak ki könyvének lapjain, színes képet rajzolva Németalföld aranykorának művészeti életéről. Bob Haak könyvét a holland kiadással egyidejűleg az Egyesült Államokban, Angliában és az NSZK-ban is kiadták.

Németh István

EMBER ILDIKÓ: ZENE A FESTÉSZETBEN

A zene mint szimbólum az európai reneszánsz és barokk festészetben. Corvina Kiadó, Budapest 1984.

Vizualitásra törekvő, képeket habzsoló — „konzumáló” — korunk jellemző tünete a művészeti könyvek albumszerűvé válása. 48 nagy méretű színes kép, hozzájuk egy-egy rövidebb elemzés, összefoglalásul valamilyen bevezető szöveg, és kész is van az egész. Hogyha a témája eléggé vonzó, akkor nem marad el a siker.

A Művészettörténeti Értesítő olvasói általában úgy tartják, hogy önekik az ilyen könyvekhez nem sok közülük van, hiszen ezek valóban nem a tudományos, hanem az ismeretterjesztő könyvkiadás területére tartoznak. Ember Ildikó munkája esetében azonban bizonytalan kivételt tehetnek, ez olyan írás, amelyiknek mindkettőhöz köze van, tehát megérdemli, hogy ezeken a lapokon is szó essék róla. Mint címe és album volta meghatározza, ismeretterjesztés, de annak legigényesebb, legfelsőbb fajtájából való, amilyent csak tudományos megalapozottsággal rendelkező szerző képes nyújtani. Fokozza könyvének jelentőségét, hogy olyan témát dolgoz fel, amelyhez nagyon kevesen értenek Magyarországon. A vallásos képeknél lassan már természetesnek vesszük, hogy a nézők igénylik azoknak az apró részleteknek a megértését — tárlatvezetés és népszerűsítő könyv esetében az elmagyarázást —, amelyek a tartalom kifejtését, az ábrázolt személyek kilétének kulcsát jelentik. A világi ikonográfia összehasonlíthatatlanul nehezebb helyzetben van, igaz, az ezzel kapcsolatos kutatások külföldön is sokkal elmaradottabbak. Zsánerképeknél, csendéleteknél inkább csak a kérdés speciálisait gondolnak arra, hogy egyik-másik részlet nemcsak formailag, hangulatilag vagy színpoltként érdekes, de a tartalomhoz is köze van. Nagyon szükségesek tehát az idetartozó problémákat tárgyaló írások, nagyon hálásak lehetünk Ember Ildikónak.

A problémát exponáló, különösen a legfőbb nehézséget, a célzások legtöbbször önmagukban nem elég egyértelmű voltát tudatosító bevezetés után egyéni és ötletes fejlődésrendbe sorakoztatva adja elő a mondanivalót. Az ókori és középkori gondolkodással kezdi, elmondva, hogyan veszik át a művészek szerepét a hét szabad művészet közvetítésével az angyalok, milyen antik isteneknél látható zeneszerszám és hogyan jelenti a muzsika a „szférák zenéjét”, tehát a világegyetem isteni harmóniáját. A középkorban a zene-ábrázolások leginkább Isten dicsőretét szolgálják (elmond néhány nagyon figyelemreméltó kivételt), de nem merül feledésbe a zene mágikus hatásának, a rossz szellemek elűzésének gondolata, illetőleg az ihletet, isteni sugallatot érzékelhetővé tevő funkciója. A szimbólumok középkor végi bonyolultabbá válásának eredményeképpen egyre újabb és újabb értelme-

zések bontakoznak ki, a földi élet örömei (pl. a halállal szemben), a gonosz csábítás (így „Herkules a választáson” vagy „Szt. Antal megkísértése” és a „Tékozló fiú” jeleneteken); itt már a teljesen profán jelentésekhez értünk, az öt érzékszervnek szentelt sorozatoknál a hallás, az érzékekről az érzékiség felé továbblépve a testi szerelem, illetőleg istenasszonya, Venus ismertetőjegye, attribútuma vagy hangulati kísérője lesz a zenélés vagy csak egy hangszer ábrázolása. Természetesen az ilyen gondolatokat elutasító moralizálás is igénybe veszi őket a mulandóság megrendítő felidézése érdekében.

A gondolatmenet természetesen nem kronológiai, csak nagyjából az. A képeket viszont szigorúan időrendbe rendezte, tehát amikor a bevezetőtől a képhivatkozásoknak engedelmeskedve hátra lapozunk, nem haladunk egyenletesen. Ez nem túl nagy bosszúság, és mindenesetre hozzásegíti az olvasót ahhoz, hogy érzékelje a helyzet bonyolultságát, az egyes típusok párhuzamos továbbélését, egymásba mosódását. Itt konkrétan látjuk azt, amire a bevezetőben utalt, hogy miért olyan nehéz ennek a témának a bemutatása, hogy milyen alaposan kell megvizsgálni az egész kontextust az egyes értelmezések közötti választás érdekében.

A konkrétság szemmel láthatóan fontos szempont volt a szöveg írása során. Utalásai sohasem általánosságok: az eszmék forrásául szolgáló szerzőknél a mű megírásának, illetve megjelentetésének az évszámát is megadja, sőt az ókori szerzők és a Biblia esetében fejezetekre és sorokra hivatkozik. Egy-két apróbb félreértés a konkrétságra és megbízhatóságra való dicséretes törekvés ellenére is becsúszott a szövegbe. A 6. kép leírásában a női szentek neve nem egészen pontos (a zeneszerszám mellett alighanem inkább Cecília ül, a vizet merő nem biztos, hogy Borbála), a 11. képen a Madonna mögött gyp pad van, nem pedig fal, de ezek tényleg apróságok. Valamivel komolyabb problémát jelent a bevezető szöveg utolsó oldala. Ott az az érzésünk, hogy a szerző a szöveget nem fejezte be, csak abbahagyta. Innen bizony nagyon hiányzik annak kifejtése, hogy miért ért véget az idáig olyan érdekes folyamat a 18. században. Legalább az eddigőtől búcsút mondó lírai vagy tárgyyszerű záróbekezdés feltétlenül szükséges lett volna. Különösen azért tűnik szembe ennek hiánya, mert a szöveg szépen van megírva, a gondolatmenet nagyon logikus — voltaképpen azért, mert az eddigi olvasmány a magyar művészeti könyveknél magasabb igényeket ébresztett bennünk. Remélhetőleg egy új kiadásnál lesz majd lehetőség kijavítására.

Végh János

München, 1984

Az elkeseredett és végsőkéig kitartó török várvédőket csak heves ágyútűzzel tudták megtörni az egyesült keresztény seregek Buda ostrománál. Ennek következményeképpen a házak, a középületek és az egyházi intézmények komoly kárt szenvedtek, némelyik a földdel vált egyenlővé a löportorony felrobbanásakor. Az ostrom után véglegesen és tartósan berendezkedő katonai és állami vezetőknek azonban még a tél beállta előtt lakóhelyekre volt szüksége, ezért a katonaság műszaki alakulatai sietve rendbe hoztak néhány épületet. A következő években, a romok eltakarítása után megindult a rendszeres építkezés. Ennek az évtizedekig tartó folyamatnak a történetét dolgozza fel a szerző, de kifejezetten egyházi szempontból. (Éppen ezért a könyv címe kissé megtévesztő).

Rövid történeti áttekintés után a visszafoglalt Buda újjáépítését tárgyalja. Helyesen említi a bécsi Haditanács és Udvari Kamara meghatározó szerepét, hiszen ezek a központi hivatalok voltak azok, amelyek egyfelől előírták, hogy a betelepülők kizárólag római katolikusok lehetnek, másfelől pedig gondoskodtak a hiányzó szakemberek (kőművesek, ácsok, kőfaragók, tetőfedők, mészoltók stb.) toborzásáról. Az élet újraindulása utáni hetekben-hónapokban megjelennek a kereskedők, majd a kocsmárosok, patikusok, orvosok, bábák is. Földműveseket csak később sikerült nagyobb tömegben letelepíteni.

I. Lipót még a visszavétel évében a jezsuitákat bízta meg a hívek lelki gondozásával, s ezt azután Széchényi György esztergomi érsek is megerősítette 1687-ben. Ez a két határozat elsősorban a ferencesekkel szemben volt igazságtalan, hiszen a török alatt egyedül ők gondozták Dél-Magyarországon és Budán is a megtért katolikusok hitéletét. Most kénytelenek voltak az általuk sebtében

kitakarított és misézésre alkalmassá tett Boldogasszony templomot átadni a jezsuitáknak és a Mária Magdolna templomot kitatarozni. (A II. világháborúban elpusztult templomnak ma már csak a tornya áll.) A ferencesek középkori, erősen romos, a vár déli részén levő kolostorát és Szent Jánosról nevezett templomát a karmeliták kapták meg. Nem volt vele túl nagy szerencsájük, mert az 1723-ban felrobbant löportorony a már-már befejezéshez közeledő épületet teljesen elsöpörte. Az 1723–1736 között épült új templomot azután II. József német színházzá alakíttatta át.

A szerző jól ismeri az eddigi szakirodalmat, annak eredményeit aknázza ki voltaképpen. Nem írható a rovására, hogy az újabb ásatások néhány ponton módosították a szilárdnak látszó következtetéseket, hiszen régészeink még nem közölték azokat. Könyve valójában két vonatkozásban hoz újat. Mindkettőt a visitatiók következetes felhasználásának köszönheti. Ezek segítségével sikerült a kisebb, Buda körül néha több kilométernyire szétszórta kápolnák, útszéli fa- és kőkeresztek, valamint a kegyképek történetét felidéznie. Ezek száma az 1700-as évek elején a 8–10 körül mozgott. Érdekes a harangokkal foglalkozó fejezet is, hiszen a korabeli feljegyzések némelyiknek még a feliratát is megőrizték, s ezzel együtt keltezését is lehetővé teszik.

A Buda egyházművészetének általános vonásait megragadni akaró utolsó fejezet kissé szervesetlenül illeszkedik a könyv egészéhez. Szerencsésebb lett volna közvetlenül az emlékek után közölni. Mindez azonban nem kisebbíti Franz Greszl könyvének az értékét, amely méltó emléket állít a felszabadulásának 300. esztendejét ünneplő Buda egyháztörténetének és műemlékeinek. Reméljük, hogy a magyar kollégák sem feledkeznek meg erről a fontos évfordulóról.

Kőhegyi Mihály

ETNOGRÁFIA ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNET

Wolfgang Brückner Budapest

Wolfgang Brückner, az Osztrák Tudományos Akadémia tagja, a Würzburgi Egyetem professzora a Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatócsoportjának vendégként 1984. szeptember 26-án és 27-én az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjában és a Magyar Nemzeti Galériában két előadást tartott.

Előadásai egyrészt az elesett katonák emlékére vagy lelki üdvére festett votívtáblácskákról és azoknak a későbbi háborús emlékekkel való összefüggéséről, másrészt a „Maikrug”-nak nevezett motívumról szóltak. Mind a két előadás számos eredeti módon felvetett elvi kérdést is érintett, melyek a magyar emléktananyag kutatói — etnográfusok és művészettörténészek — számára is tanulságosak.

A katona votívtáblák problematikája abba a kutatási körbe illeszthető, melyet Wolfgang Brücknernek 1966-ban megjelent „Bildnis und Brauch” című műve jellemez leginkább. E művében a királyi temetkezéseknél a 14. század óta szokásos viaszképmások (effigies) használatát és azok utóéletét, a „castrum doloris” és a királyi, hercegi „Ruhmesdenkmal” közötti összefüggéseket, az állami portré-használat kialakulásának forrásait tárta fel. Az eredeti kérdésfeltevéseken túl már e könyvében megragadható az a törekvése, hogy a „mágikus” összefüggések keresése helyett a konkrét használatból, az egykori jogrendszerből és a történeti forrásokból szőtt szigorú filológiai „háló” segítségével rekonstruálja egy-egy tárgyfelelés eredeti funkcióját, tartalmát és jelentését.

A mostani előadásában bemutatott — főleg bajor és osztrák vidékekről származó — votívtáblácskák a népi

vallásosság körében 1740–1870 között voltak használatosak. (E votívokkal kapcsolatos néhány megfigyelését „Bild und Gebet” című tanulmányában publikálta. Volkskunst, 1984/1.) A bemutatott képeken újra és újra feltűnt a szentekhez és Máriához könyörgő, imádkozó katona alakja, akinek halott voltára a kezében tartott kereszt utalt. Az 1812–13-as, 1848–49-es, 1864–66-os, 1870–71-es háborúk új mozzanata volt a sorakatonaság alkalmazása. A bemutatott votívtáblácskák ilyen, a „népfelkelés” szolgálatába kényszerített közemberek holtá után készültek. Ezekben a műveken nyomát sem lehetjük a hivatalos emlékműszobrászat triumfáló jellegének. Ez utóbbiak tartalmi-formai előzményeit nem e közkatonák votívemlékeiben, hanem a hadvezéri „Ruhmesdenkmal”-okon lehetjük fel. A votívképek — bár itt-ott feltűntetik rajtuk, hogy a katona a haza üdvéért halt hősi halált — nem az evilági dicsőséget, hanem a túlvilági élet vallásos reményét fejezik ki. Nem csupán az emlékezés jeleként készültek, hanem „használati tárgyak” is voltak: az előttük elhaladó hívó imákat mondhatott az elhunyt lelki üdvéért, bűneinek bocsánatáért. Ez a mozzanat — a halott katona emlékének a vallásos gyakorlattal való ötvöződése — a 19. században és a 20. század elején sok ponton érintkezett az emlékmű-állítások és az emlékműkultusz gyakorlatával. Ne feledjük, hogy a majd minden faluban felállított első világháborús emlékműveket is megáldották és a „hősök napján” hasonló vallásos kultusz tárgyai voltak. Az első világháborús emlékművek és a hozzájuk kapcsolódó néprajzi emlékek, akárcsak a Wolfgang Brückner által



Csempeszkopács, rk. plébániatemplom. Szentélyfreskó, 1658

is bemutatott korábbi votív emlékek hazai anyaga, feltáratlan. Annál több szó esett az egyik legismertebb díszítőelemről, a kétfülű korszóból kiemelkedő virágtöről, melyet a magyar szakirodalom „olasz korszó” motívumként ismer. A német tudományosságban hagyományosan „Maikrug” e motívum neve. A rendkívül széles körben, templomokban, paraszti bútörökön, különböző használati tárgyakon, textileken elterjedt motívumot már sokféle módon magyarázták: volt életfa, a reneszánsz művészetből „lesüllyedt” motívum, szexuális jelkép stb.

A motívum eredetét vizsgálva Wolfgang Brückner most sem elégedett meg az egyszerű formai hasonlóságok feltárással, hanem a konkrét használat, a kultusz és a tárgy közötti összefüggésekből indult ki. Rendkívül széles körű emléktanyaggal bizonyította, hogy a „Maikrug” — a kétfülű edényből magasra nyúló virágcsokor — motívuma egy speciális oltárdíszből ered. Megállapítása szerint az élővirágok használata az oltárdíszítésben a romantika

korának szülötte, a 18. század előtt az élőcsokor jobbra „vanitas” értelmet hordozott. E korban inkább műcsokrokat használtak az oltárokon, melyeknek drágább példányait ötvösök készítették, de a falusi templomokban, kápolnáknak megelégedtek aranyozott, ezüstözött papírcsokrok alkalmazásával is. E csokrok nem csupán esztétikai okból kerültek oltárra, hanem — mint minden oltárdísz — elsősorban szimbolikus jelentést hordoztak: az egyház szentjeit mint az egyház „virágait” szimbolizálták.

Wolfgang Brückner teóriáját, amely a parttalan és titokzatos stílus-, és motívumterjedés feltételezése helyett egy konkrét tárgyhasználatból kiindul és onnét szüntelen impulzusokat kapó díszítőszokás folyamatát sugallja, egy sajátos kelet-magyarországi emlékegyüttes is alátámasztja.

Entz Géza, Galavics Géza és Lukács Zsuzsa kutatásai szerint számos katolikus és református templomban figyel-

hető meg e motívum megjelenése. A katolikus templomokban az apszisban (Csempeszkopács, 1658), a reformátusokban a templom belső és külső falán is feltűnik a virágos kifestés. (Csaroda, 1642, — Ófehértó, 1648, — Nyírmihálydi és Vámosatya, mindkettő az 1640-es évek elejéről.)

Az apszis mindig kiemelt jelentőségű volt a katolikus templomi ábrázolások rendszerében. Az itt megjelenő dekoratív formák is többnyire szimbolikus eredetűek vagy tartalmúak voltak. Ezért joggal vélhető, hogy az olaszorsói, illetve „Maikrug” motívum is kezdetben szimbolikus értelmű volt. A motívum Máriával és a szentekkel kapcsolatos értelme a református templomok kifestésében minden bizonnyal feledésbe merült, használata csupán ornamentális célú. A barokk oltárdíszítés területén azonban a „Maikrug” mint oltárdísz tovább élt és fejlődött. Sajátos változatai a polion díszítésű oltár-piramisok, ereklye táblák. Ezekben a különféle szentek ereklye-partikulái mintegy „ékkövekként” jelennek meg a burjánzó polion-hímzésű virágmotívumok középpontjában.

E tárgyfeleség esetében élő maradt a virágmotívumok és a szentek kultuszának eredeti eszmei összefüggése is, mely a „Maikrug” motívum felhasználásának más, tömeges példáin már elvesztette jelentésének eredeti, szakrális színezetét. (A szimbolikus tartalom ornamentikává alakulásának hasonló folyamatát figyelte meg Bálint Sándor a Szeged vidéki ún. napsugárdíszes házoromzatoknál is.) Az oltárcsokrok, illetve az olaszorsós vagy „Maikrug” motívum összefüggése kétségtelennek tűnik a 17. századi emléanyag egy részénél akkor is, ha tudjuk, ezt a motívumot már az ókorban is alkalmazták, sőt feltételezhető, hogy az efféle régi dekoratív motívumoknak hatásuk lehetett az oltárcsokrok „decorum” diktálta kialakítására is.

Wolfgang Brückner előadásai arra figyelmeztetik a magyar kutatókat, hogy érdemes lenne újragondolnunk azt a nálunk egyelőre még igen gyakori kutatói gyakorlatot, amely az egyes motívumok pusztán hasonlóságára építi azok „genealógiáját” is.

Sinkó Katalin

Az Akadémiai Kiadó gondozásában jelent meg

Fekete Lajos — Nagy Lajos

Budapest története a török korban

(Különlenyomat a Budapest története II. kötetéből)

110 oldal — 20 × 28,5 cm — Fve 60,— Ft

Kötetünk, mely Buda visszavételének 300. évfordulójára jelent meg, a török kori Buda, Pest és Óbuda, valamint környékük helyrajzát, gazdasági, társadalmi és kulturális életét mutatja be, tág teret szentelve a 150 éves török uralom emlékeinek. A szöveget gazdag fotóillusztrációs anyag (korabeli térképek, városábrázolások stb.) teszi szemléletessé.



Megvásárolható, illetve postai szállításra megrendelhető:

STÚDIUM Akadémiai Könyvesbolt

Budapest V., Váci u. 22.

1052

MAGISZTER Akadémiai Könyvesbolt

Budapest V., Városház u. 1.

1052

AKADÉMIAI KIADÓ Kereskedelmi osztálya

1363 Budapest, Pf. 24.

Az Akadémiai Kiadó gondozásában jelent meg

A MAGYARSÁG ŐSTÖRTÉNETE

Szerkesztette Ligeti Lajos

A kötet első kiadása 1943-ban jelent meg. Akkor sok tekintetben nagy jelentőségű volt a témának tárgyszerű, tisztán tudományos tárgyalása. A tanulmányok máig sem veszítették el aktualitásukat és értéküket. A kötetben szereplő tanulmányok: *Zsirai Miklós*: A magyarság eredete, *Ligeti Lajos*: Az uráli magyar haza, *Halasi Kun Tibor*: A magyarság kaukázusi története, *Czeplédy Károly*: A magyarság Dél-Oroszországban, *Deér József*: A honfoglaló magyarság, *Czeplédy Károly*: Keleten maradt magyar töredékek, *Knieszsa István*: Nyelvészet és őstörténet, *László Gyula*: A magyar őstörténet régészete, *Gunda Béla*: A néprajz és a magyar őstörténet, *Nemeskéri János*: Az embertan és a magyar őstörténet, *Czeplédy Károly*—*Gyóni Máttyás*—*Kossányi Béla*—*Halasi Kun Tibor*—*Deér József*—*Ligeti Lajos*: A magyar őstörténet írásos forrásai, *Zsirai Miklós*: Őstörténeti csodabogarak. Az egyes fejezetek végén gazdag bibliográfia van. A kötetet több térképvázlat és fekete-fehér képanyag egészíti ki.

289 oldal — 14×21 cm — Kötve 130,— Ft



Megvásárolható, illetve postai szállításra megrendelhető:

STÚDIUM Akadémiai Könyvesbolt
Budapest V., Váci u. 22.
1052

MAGISZTER Akadémiai Könyvesbolt
Budapest V., Városház u. 1.
1052

AKADÉMIAI KIADÓ Kereskedelmi osztálya
1363 Budapest, Pf. 24.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda főigazgatója
Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat a nyomdába érkezett: 1985. december 10. — Terjedelem: 12 (A/5 ív)
87.15403 Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest. — Felelős vezető: Hazai György

СОДЕРЖАНИЕ

О Ч Е Р К И

ШИША, ИОЖЕФ:	Готтфрид Семпер и Венгрия	1
ГОСТОЛА, АННАМАРИЯ:	Миклош Серелмеи литограф (1803—1875)	11
СИНЕИ МЕРШЭ, АННА:	Дюла Гунделфингер, забытый венгерский пейзажист (1833—1894)	32

И С С Л Е Д О В А Н И Е

ИРАШ-МЕЛИШ, КАТАЛИН:	Находки будайской переплётной мастерской во время короля Матьяша	48
ВЕХЛИ, ТЮНДЭ:	Градуалэ-фрагмент Будапештской Университетской Библиотеки	61
МИКО, АРПАД:	Оломуцкая Алберти-корвина — Книга Аугустинуса Оломуценсиса	65
СИГЕТХИ, АГНЭШ:	Картины Штомэра в венгерских коллекциях (когда-то)	73

Д О К У М Е Н Т А Л Ь Н Ы Е М А Т Е Р И А Л Ы

ЛЁВЭИ, ПАЛ:	Гербовая каменная резьба из Уйлака	79
ПОСЛЭР, ГЬЁРДИ:	Позднегоготическое распятие от Гьёндьёша	81
МРАВИК, ЛАСЛО:	О картинах Валерия Кастелла, которые попали в Венгрию	83
КАТОНА, АГНЭШ:	Портрет Франса Халса в аугсбургском городском музее	87

О Б З О Р

<i>Нэмет, Иштван</i> : Bob Naak: Hollandse schilders in de Gouden Eeuw. Meulenhoff-Landshoff 1984. 536 Стр. 1117. К	89
<i>Вэг, Янош</i> : Эмбэр, Илдико: Музыка в живописи. Издательство Корвина, Будапешт 1984	91
<i>Кёхеди, Михай</i> : Franz Greszl: Ofen-Buda. Entwicklungsgeschichte der königlichen Residenzstadt Ungarns im 18. Jahrhundert. München 1984	92
<i>Шинко, Каталин</i> : Этнография и искусствоведение. Волфганг Брюкнер в Будапеште	92

TABLE DE MATIÈRES

ETUDES

SISA, JÓZSEF:	Gottfried Semper et la Hongrie	1
GOSZTOLA, ANNAMÁRIA:	Le lithographe Miklós Szerelmey (1803—1875)	11
SZINYEI MERSE, ANNA:	Gyula Gundelfinger, un paysagiste hongrois tombé dans l'oubli (1833—1894)	32

RECHERCHES

IRÁS-MELIS, KATALIN:	Trouvailles de l'atelier royal de reliure de Buda de l'époque du roi Mathias Corvin	48
WEHLI, TÜNDE:	Un fragment de graduel de la Bibliothèque de l'Université de Budapest	61
MIKÓ, ÁRPÁD:	Le manuscrit Corvina Alberti de Olomouc — Le livre d'Augustinus Olomucensis	65
SZIGETHI, ÁGNES:	Des tableaux de Stomer (autrefois) dans les collections hongroises	73

DOCUMENTATION

LŐVEI, PÁL:	Sculpture de pierre avec armoire d'Újlak	79
POSZLER, GYÖRGYI:	Crucifix du gothique tardif de Gyöngyös	81
MRAVIK, LÁSZLÓ:	Sur les tableaux parvenus en Hongrie de Valerio Castello	83
KATONA, ÁGNES:	Portrait de Frans Hals dans les Städtische Kunstsammlungen à Augsburg	87

REVUE DE LIVRES

Németh, István:	Bob Haak: Hollandse schilders in de Gouden Eeuw. Meulenhoff-Landshoff 1984. Page 536, figure 1117	89
Végh, János:	Ember Ildikó: La musique dans la peinture. Maison d'édition Corvina, Budapest 1984	91
Kőhegyi, Mihály:	Franz Greszl: Ofen-Buda. Entwicklungsgeschichte der königlichen Residenzstadt Ungarns im 18. Jahrhundert. München 1984	92
Sinkó, Katalin:	L'ethnographie et l'histoire des beaux-arts. Wolfgang Brückner à Budapest.	92

51302

51302/390

1587 ADG 1/2



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1985 • XXXIV. ÉVF. 3-4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1985/3-4

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, KONTHA SÁNDOR, KÖRNER ÉVA,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

NAGY ILDIKÓ:
GERGELY MARIANN:

Fémes Beck Vilmos (1885—1918) 97
A téralakítás elmélete és gyakorlata a De Stijl csoportban 119

KUTATÁS

SIPOS ENIKŐ:
CSERNYÁNSZKY MÁRIA:
MOJZSIS DÓRA:

Mária királyné díszruhájának restaurálásáról 137
Magyar reneszánsz főpapok olasz hímzésű miseruhában 145
Magyar és spanyol típusú női öltözetek a nagylózi leletben (16—17.
század) 150
A klasszicizmus kovácsoltvas-művességének jelentősebb pesti mesterei 155
Adalékok az óbudai plébániatemplom építéstörténetéhez és mestereinek
tevékenységéhez 169

PEREHÁZY KÁROLY:
FARBAKY PÉTER:

ADATTÁR

TÓTH ZSUZSANNA:
SZILÁRDFY ZOLTÁN:
BÉRCI LÁSZLÓ:
SIMON MAGDOLNA:

Szent Lipót- emlékek Magyarországon 179
Egy Maulbertsch-színvázlat ikonográfiájának kérdéséhez 185
16. századi táblakép az egri Rác templomban 187
Pártos Gyula és Lechner Ödön: A Rudolf lovassági laktanya tervei (1886—
1778) a Bács-Kiskun megyei Levéltárban 190

SZEMLE

Urbach Zsuzsa:

Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloques I—IV. Louvain-La-
Neuve 1979—1981 193
Bíró József (1907—1945) 203

Zádor Anna:

VITA

Rózsa György:

Csataképek a felszabadító háborúk korából című doktori értekezésének
vitája 206

TANULMÁNYOK

FÉMES BECK VILMOS

(1885—1918)

Emlékkiállításán huszonhárom szobor, harminc érem és plakett és közel hetven rajz szerepelt. Ha ehhez hozzá-számítjuk iparművészeti tárgyait, és azt a néhány szobrot, érmét, amelyeket már halála után öt évvel sem sikerült összegyűjteni, életműve akkor is csak egy kis kamara-kiállításnyi. Harminchárom éves korában halt meg. Tanulóidejét és a háborúban töltött éveket leszámítva nem egész hat éve maradt a művészi munkára — a szobrászatban ez még a pályakezdéshez is kevés. Ezzel került be a magyar művészet történetébe, mint az egyik legnagyobb ígéret, az egyik legtehetségesebb szobrász. A progresszív magyar művészet legjobbjai mindig is nagyra értékelték, akárcsak a művészettörténeti szakirodalom. A nagyközönség azonban alig ismerheti nevét. Művei annyira szétszóródtak, hogy életműve ma már csak töredékesen rekonstruálható. A művészet azonban sosem mennyiség kérdése. Szobraiból, rajzaiból, írásaiból határozott, teljes kép alakul ki szándékairól, egyéniségéről és művészettörténeti rangjáról.

Fémes Beck Vilmos 1885. február 18-án született Budapesten. A tizgyerekes családban ő volt a legfiatalabb. Testvérei közül a nála tizenkét évvel idősebb Beck Ö. Fülöp (1873—1945) kitűnő szobrász, Márton pedig bronzöntő volt. Nővérei a két világháború közti években híres divatszalonot vezettek Pesten. Az egykor jómódú, majd hamarosan elszegényedő iparos család légkörét Beck Ö. Fülöp szeretettel, de tárgyilagosan írja le *Emlékirataiban*. A fiúknak szakmát kellett tanulniuk, az értelmiségi, a művészpályát önerőből küzdötték ki később. Sorsuk meglehetősen általános a századfordulón, a korszak több magyar szobrásza is ebből a műiparos, mesterember-rétegből kerül ki, kemény, fegyelmezett önképzéssel.

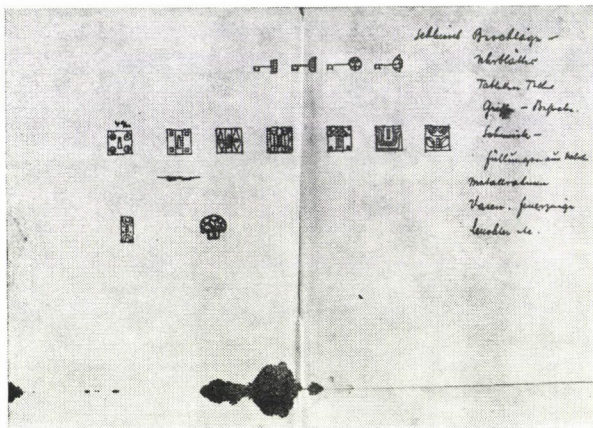
Fémes Beck indulása is tipikus. A négy elemi elvégzése után az V. kerületi Főreáliskolába iratják, ahonnan két és fél év után kimarad, mert szülei nem tudják fizetni a tandíjat. [1] Ezután az Iparrajziskolában, majd 1902-től a Magyar Királyi Iparművészeti Iskola hároméves esti tanfolyamán tanul. Közben 1901—1903 között Vandrák László bronzművesnél tanonc. 1903. október 1-én kelt tanoncbizonyítványa szerint „bronzműves iparos segéd”. Az Iparművészeti Iskola 1904. június 19-i végbizonyítványa igazolja, hogy az esti tanfolyamon a mintázást jeles eredménnyel végezte. Az 1904—05-ös tanévben szakmája az iskolában: ötvösség, mestersége: ötvös. Bátyja, Beck Ö. Fülöp 1905. május 2-án bizonyítványt állít ki arról, hogy Beck Vilmos nála cizellőként dolgozott. Györgyi Kálmán, az Iparművészeti Társulat igazgatója 1905. május 3-án kelt levelében ez áll: „Ezennel igazoljuk, hogy az Ön cizellált fémmunkáit kiállításra elfogadtuk, és hogy azokat társulatunk legutóbbi karácsonyi tárlatán is kiállítottuk. E tárgyak közül kettőt a múzeumok és könyvtárak országos főfelügyelősége, kettőt pedig az Iparművészeti Múzeum vett meg.” — Munkakönyvének dátuma: 1905. szeptember 1.

Szorosan vett tanulóévei ezzel véget érnek, az „igazi” tanulmányok azonban most kezdődnek. Bizonyítványai-val és néhány fémmunkájával elindul Európa különböző



1. Fémes Beck Vilmos Drezdában, 1905-ben

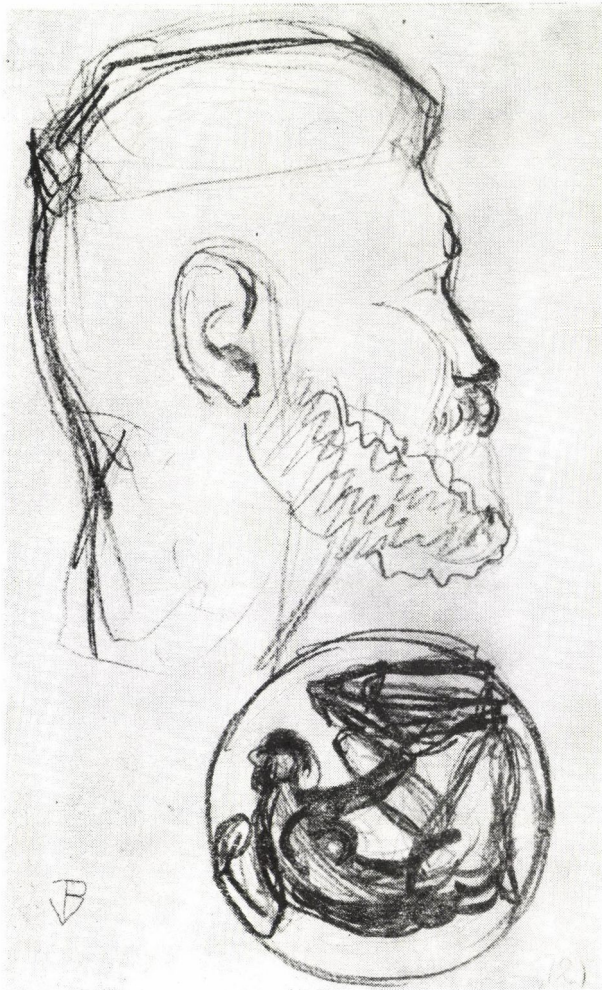
városai. Az a kevés adat, amit ezekről az évekről tudunk, rendkívüli tudatosságról és nyitottságról vall. Sorra járja a korszak jelentős művészeti központjait, mindenütt dolgozik, útjait a magyar állam ösztöndíjai segítik.



2. J. M. Olbrich rajza Femes Beck feladatai számára, 1906.
(Antalffy Agnes tulajdona)

Mindenre figyel, kiállításokra jár, de figyeli magát az életet is, és fogékony a művészet minden új jelenségére. Valószínűleg könnyen és gyorsan köt barátságokat, vonzó egyéniségéről későbbi visszaemlékezések, de saját levelei is tanúskodnak.

Első állomása Drezda. Öt hónapig dolgozik cizellorként a Böhme & Hennen cégnél. [2] 1906 tavaszán tépelődések és tanácstalanság közepette egy rövid időt Mün-



3. Vázlat a Lechner-érem elő- és hátlapjához, 1911

chenben tölt, majd május negyedikén beállít Olbrichhoz Darmstadtba, és a következő év februárjáig marad ott. Abban, hogy megvált a darmstadti művészteleptől, talán annak is része van, hogy Olbrich 1906 őszén megnyeri a düsseldorfi Tietz-áruház tervezésére kiírt pályázatot, ennek építésére külön irodát is létesít Düsseldorfban, és ideje nagy részét ott tölti.

Nem egész tíz hónap tehát a darmstadti tartózkodás Femes Beck számára, de ez az idő meghatározó jelentőségű művészetszemléletére. Bár később szobrász lesz, és nem iparművész, mint művészegyeniség ekkor alakul ki, és ezt az Olbrich közvetítette szecessziós ösztönzési eszmény határozza meg. Joseph Maria Olbrichot — két szobrásszal és négy iparművésszel együtt — 1899-ben hívja meg Ernst Ludwig hesseni nagyherceg, hogy a darmstadti Mathildenhöhen megalakítsák és felépítsék a művésztelepet. Egy kivétellel minden épületet Olbrich tervez, „a kávéskanáltól a tetőgerincig”. Ezt az egységes szellemet a hallatlan invencióval alakított részletformák árnyalják, melyben minden tárgynak egyéni és meglepő karaktere van, mégis belesimul az összképbe. Olbrich az épületeknek és berendezésének szinte szakrális jelentőséget tulajdonít, amelyben minden helyiség a maga „eigenartige Wohnprinzip”-jét sugározza, vagyis a művészet által megemelt, ünnepélyessé tett funkcionális formát. Otto Wagner tanítványaként megtartotta a tiszta és határozott alapforma racionalizmusát, melyet oly raffináltan és fantáziateltelen alakított, hogy az expresszionista építész, Erich Mendelsohn előképe lett. Korai, még Ausztriában tervezett épületeinek kígyózó ornamentikája, szeszélyes vonaljátéka a darmstadti időszakban letisztult. Tárgyait a legegyszerűbb motívumokkal — háromszög, négyzet, kör, spirális, ovális, cseppforma — díszítette, arányaik kivételes eleganciája behizelgő otthonossággal társul. Egyénisége oly nagyon rányomta bélyegét a darmstadti művésztelepre, hogy mellette még a zseniális Peter Behrens is alig érvényesülhetett.

Amikor Femes Beck Darmstadtba érkezik, a művésztelep alapítótagjai már rég szétszéledtek. Az ösztönzési eszménye megvalósítható volt, de a „művész-közösség”-é nem. Ernst Ludwig is feladja elképzeléseit, a művésztelep iparművészeti tan-műtermékké alakult át. Az épületek, a kertek, a tárgyak azonban ott vannak, és ott van maga Olbrich, aki tanítványául fogadja Femes Becket.

A darmstadti időszak egyetlen tárgyi emléke az a kis papírlap, amelyre Olbrich felírja Femes Beck feladatait: óralapok, tálcák, fogantyúk, ékszeresek, bútortetét veretek, fémkeretek, vázák, csipővasak, világítótestek. Jellegzetes geometrikus mintáival felrajzol néhány kulcsot és kulcspajzsot is. [3] A tanítványnak ebben a szellemben kellett dolgoznia. „Én jól érzem magam. Úgy érzem, hogy sokat haladtam itt már művészi irányban, ha az eredmények nem is mutatják ezt, de ha lesz egy szituációm, hol kifejtethetem az itt tanultakat, akkor meg fogom azt mutatni.” — írja bátyjának 1906 októberében. [4] Ekkor még egyértelműen iparművészettel akar foglalkozni, és arról ábrándozik, hogy ha sikerülne valahonnan pénz szereznie — esetleg valakivel társulva — vállalatot alapítana. Ez a terv nem valósul meg, arra a „szituációra” pedig, amelyben a darmstadti tanulságokat hasznosíthatja, még hat évig kell várnia.

Közben az 1906-os Nemzetközi Kiállításon Milánóban aranyérmet nyer. [5] Ezüst-, bronz- és öntárgyait — legálábbis részben — bátyjával, Mártonnal közösen készítette még Budapesten, ezek nyilván öntött darabok. A kiállításon virágvázák, tányérok, íróasztali- és dohányzókesztyűk szerepeltek tőle, ezekből semmit sem ismerünk. [6] Talán ennek a sikernek is az eredménye, hogy elnyeri a Kereskedelemügyi Miniszter 1200 koronás, külföldi tanulmányútra szóló ösztöndíját. Első részletét 1907 januárjában folyósítják Darmstadtba, februárban viszont már Budapestről ír. [7] Értesíti bátyját, aki akkor külföldön van, hogy intézi az ő ügyeit Pesten, de személyesen nem fognak találkozni, mert rövidesen indul Németországon át Angliába. Hogy végül is járt-e Angliában és mikor, az egyelőre kétséges. 1907-ben valószínű, hogy még nem. Egyetlen biztos adat egy december 3-i levél, melyben a Münchenben élő Femes Beck Vilmost értesítik,



4. Vázlat a Lechner-érem hátlapjához, 1911

hogy nem kaphat ösztöndíjat az elefántcsont faragás elsajátítására, az erbachi Fachschule für Elfenbeinschnitzerei und verwandte Techniken látogatására, mert a magyar ipar szempontjából ennek a technikának nincs jelentősége. De amennyiben hajlandó azonnal Angliába menni, és egy évig ott tanulni, akkor kaphat ösztöndíjat. Ezt meg is kapja, de az utazást egyelőre nem kezdi meg. [8]

1908 áprilisában még biztos, hogy Münchenben van, mert itt értesítik arról, hogy angliai tanulmányútját elhalaszthatja. [9] Az itt töltött időről Beck Ö. Fülöp *Emlékezései* számolnak be. „... meglátogattam Münchenben élő öcsémet. Ez a néhány napos müncheni tartózkodás azzal vált érdekessé, hogy megismertem Römert. Öcsém már egy-két éve nála dolgozott, félig mint tanít-

vány, félig mint segéd. Römer ritkán kapott szobrászi feladatot, és vállalt mindenféle iparművészeti munkát is. Ilyenekben Vili öcsém, a kitudó fémdomborító, nélkülözhetetlen segítője lett... De nemcsak Römer, Hildebrand is Münchenben lakott már akkoriban. Az akadémián a szobrászokat tanította, erről izgatónan érdekes híreket hallottam. Egyik termében modell, tehát természet után egyenesen kőbe faragtak a tanítványok. Ezt látni szerettem volna, ezért öcsémmel együtt ellátogattunk az akadémiára... A módszer abban állott, hogy lapos reliefként kezdték a munkát, ezt lassan mélyítették, ha a kő vastagsága engedte, addig, amíg végre a munka teljes plasztika lett. Ezt persze úgy kell érteni, hogy a szobrásznak mégis előre tisztáznia szükséges, relief lesz-e vagy plasztika, mert egyik is, a másik is különböző mozdulat-elképzelést kíván.” [10]

Olbrich és a darmstadti művésztelep után tehát a második fontos hatás a müncheni Hildebrand-körből éri



6. Ülő női akt madárral, 1911



5. A Lechner-érem hátlapja, 1911

Fémes Becket. Georg Roemer (1868—1922) ennek a hatásnak elsősorban *technikai* oldalát közvetíthette. Fémes Beck tőle tanulta meg a negatívba véssett érmek készítését — a tízes évekből származó minden jelentős munkája ilyen technikával készül majd —, az akadémián pedig láthatta a hildebrandi reliefértelmezés gyakorlati megvalósítását. Az *elméletet* neki is, mint minden kortársának Hildebrand könyve — „A forma problémája a képzőművészetben” — tárta fel és tette világossá, de magát a *művészi élményt* Hans von Marées festészete jelentette.

Fémes Beck minden bizonnyal járt Berlinben (erre céloz is egyik levelében) [11], és láthatta a National Galerie kiállításán azt a két főművet, amely szinte szimbolikusan jelöli a XIX. század végének két alternatív útját a szobrászatban: Rodin: *Érckorszak* és Hildebrand: *Fiatal férfi* c. műveit. Ha a hildebrandi utat választotta, tudatosan tette. Ösztöndíjas éveit talán Párizsban is tölthette volna — mint ahogy jár is ott 1908 nyarán —, de utazásaiból az derül ki, hogy végül is mindig München mellett dönt, oda tér vissza. Erre valamelyest már Darmstadt is előkészítette, hiszen a művésztelep alapítótágjai között két Hildebrand-követő is volt — Habich és Bosselt —, munkáikat ott alaposan megismerhette. De a döntő talán még-



7. Térdelő női akt, 1912

is az volt, hogy a századforduló művészete — Rodin és az avantgarde között — életre hívott egy teóriát, amely a naturalizmus tárgyiasságával és az impresszionizmusnak a pillanatnyit, instabilt és viszonylagosat értékké emelő szemléletével szemben, visszahozta a szerkesztettség, az állandóság és a tiszta forma klasszikus fogalmait a szobrászatban. És ebben az elméletben a Rodin utáni szobrász generáció egy ideig fogódzót talált.

„A természettel nem úgy állunk szemben mint pillanat-felvevő gépek, hanem mint olyan lények, akik szerkesztik képzeletüket . . .” — írja Adolf Hildebrand és meg is adja ennek a szerkesztésnek a receptjét.[12] Elméletének alapja, hogy a szobrászat térproblémáját nem a természeti látvány és a szobor, hanem a szobor és a néző viszonyából bontja ki. Ezáltal a tapintási érzék helyett a látás folyamata lesz az esztétikai vizsgálódás tárgya és a szoborkomponálás meghatározója. A tér az ő értelmezésében egymás mögötti síkokból épül fel, a szobor tehát a nézőhöz legközelebbi, az első síkban feltárolt képzetet folytatja a mélység felé. Ez az ő híres „relief-elmélete”, amely szerint a szobrot úgy kell belekomponálni a térbe, hogy plasztikai értékeit egyetlen nézetből is áttekinthessük. A körbejárás során már csak a formáról való részképzeteink összegeződnek. Ez a szemlélet annak az appericiálási mechanizmusnak felel meg, ahogy a tárgyat nézzük. Ebben az elméletben tehát veszendőbe megy a szobrászatnak évszázadok alatt kiküzdött nagy vívmánya, vagyis hogy teljesen birtokba veszi és uralni képes a teret. Hildebrand természetesen elismeri a körbejárható szobor létét, de tagadja a szobrászat önálló térszervező képességét. Ez pedig nagyon is megfelelt a századforduló összművészeti törekvéseinek, amelyben minden részlet a „nagy egység” alárendeltje.

Hildebrand a viszonylagosság uralma után tehát visszahozza a *normatív* szobrászat egy fajtáját, de ezt már csak a lehetőségek leszűkítésével tudja elképzelni. Ez a fajta normarend ugyanúgy a töredékesség beismerése, mint Cézanne festészete. A hildebrandi elmélet annak a klasszikus eszménynek az egyik késői fázisát szemlélteti,

amelyben a szobrászat kizárólagos tárgya az emberi alak, és a benne megtestesülő szépség és tökéletesség.

Bár az általa kiemelt fogalmak — elsősorban a szerkesztettség és a tiszta kontúr, mint a sajátosan művészi formai minőség alapjai — beépültek a modern művészet fogalmi eszköztárába, a 20. századi szobrászat története más irányt vett. Az elvont fogalomként értelmezett tér kutatásának hatalmas előretörését hozta, tárgya pedig végtelenné tágult.

A festő Hans von Marées, a vele szoros barátságban élő szobrász, Hildebrand és a művészetetoretikus Conrad Fiedler egy ideig rendkívül nagy hatással voltak a századforduló művészeire. Írásaikat, levelezésüket és a Marées-tanítványok visszaemlékezéseit szinte minden művész olvasta a századelőn. Térben és szándékban olyan eltérő alkotók kapcsolódtak hozzájuk, mint az olasz szobrász Arturo Martini, vagy az orosz festő Petrov-Vodkin, de igen nagy befolyással voltak a magyar Popper Leó és a fiatal Lukács György esztétikai nézeteinek kialakulására is. A hildebrandi elméletre azonban merőben eltérő szobrász-életművek épültek, melyeket csak a szobor fogalmának azonos felfogása köt össze, és amelyek gyakran nagyon távol állnak a teoretikus nagymester munkáinak hűvös és vértelen precizitásától.

A teóriát élettel megtölteni — ez volt a Hildebrand-követők feladata, és ehhez Fémés Becket Hans von Marées segítette hozzá. Ha Fémés Beck Hildebrand könyvéből és tanítványainak példájából elsajátította is a szoborkomponálás- és készítés elméletét és gyakorlatát, a lényegét, azt hogy szobraiban nem egy eszményt, hanem egy *attitűdöt* akar kifejezni, azt Marées-tól tanulta.

Talán 1908 április és júniusa között járhatott Londonban. Június közepén már Párizsban van, itt kapja meg az engedélyt, hogy angliai tanulmányútját megszakítsa és visszatérhessen Németországba, ahová ösztöndíját folyósítani fogják.[13] Párizsi élményeiről nincsenek adatok, csak az 1913-ban Archipenkórol írt cikkének befejezéséből érezhetünk meg valamit mégis Párizs iránti nosztalgijából.



8. Térdelő nő lepellet, 1912 (?)

1908 augusztusában váratlanul meghal Olbrich. Femes Beck megemlékezést ír róla a Nyugatba, a cikk végleges változatát október végén küldi el Osvátnak Münchenből. [14] Münchent ez év decemberétől Hans von Marées hagyatéki kiállítása tartja lázban. Az addig szinte ismeretlen Marées „Egyszerre a németek nagy festőjévé lett, a múzeumok osztzkodtak művein.” — írja Beck Ö. Pülöp, aki szintén revelációként fogadja a kiállítást. [15] Femes Beck még Münchenben megírja a Nyugat számára Marées-ról szóló elragadtatott méltatását, amelyet később, már Pesten átdolgoz és bővít, de a cikk végül is nem jelenik meg. Az Osvát Ernő hagyatékában fennmaradt kézirat rendkívül érdekes, nemcsak Marées fogadtatása, hanem Femes Beck művészet-eszménye szempontjából is. [16]

Ősztöndíjának utolsó részletét 1909 januárjában folyósitják, és bár engedélyezik, hogy az év végéig Münchenben maradhasson. [17] január 31-én hirtelen hazajön. [18] Az okát tíz évvel később Elek Artúr világosan megírja: Femes Beck összeveszett Roemerrel, mert meglegte, hogy csak „dolgoztatta” őt, hogy a saját terveinek a kivitelét bízta rá, ahelyett, hogy önálló alkotásra bízta volna. [19]

A mesterség tanulóvei után tehát 1905 szeptemberétől 1909 februárjáig tartottak a művészi felkészülés évei. Milyenek látták barátai a hazatérő Femes Becket? „Aki abban az időben találkozott vele, soha el nem fogja felejteni ragyogó ephebosk képét. Lehetetlen annak elfelejtene azon a félig gyermekmosolyú arcon a cselekvés akarátának, a kihívó energiának, az önbizalomnak, a legmagasabbrendű célok felé törekvésnek kifejezését. Egész lénye sugárzott az ifjú életenergiától, meleg barna szemében a harcivágy tüze villogott. Lelket üdítő volt a beszédét hallgatni. Mikor terveiről beszélt és az anyagról, mellyel dolgozni készült: bronzról, márványról.” — emlékezik Elek Artúr. [20]

Hazatérése után első útja a MIÉNK éppen megnyíló második kiállítására vezet. A tárlaton Rippl-Rónai, Vaszary, Gulácsy mellett ott vannak a neósok, a rövidesen megalakuló Nyolcak közül Czigány, Márffy, Orbán, Pór, Tihanyi. A tárlat tetszik neki, bár bátyjához írt levelében csak a szobrokról és érmeikről tudósít. [21] Plakettekkel vesz részt a Múcsarnok lakberendezési kiállításán 1909-ben, a magyar állam négy tárgyat küld tőle a velencei iparművészeti kiállításra, műtermet keres, erdélyi utazást tervez és megbízásra plaketteket készít. Ezek közül biztosan csak a Gerbeaud Emil emléklapok azonosíthatók, melyet a cukrászda felszolgálónői rendeltek meg tőle. [22]

1910 márciusában Bécsben megnézi Mestrovic kiállítását és beszámol róla a Nyugatban. Kétkedés nélkül ismeri fel benne a tehetséget. Mestrovic csak másfél évvel idősebb nála, és első önálló tárlatán hetven szobrot mutat be, — köztük a koszovói ciklus kariatidáit — nagy részük kétszeres, háromszoros, sőt van köztük ötszörös életnagyságú is. Elképzelhetünk-e nagyobb ellentétet, mint az ötvöstargyakat és tenyérnyi érmekeket készítő Femes Beck és a kolosszusokat mintázó Mestrovic? Mégis, rendkívüli belsőelőképességgel érzi meg Mestrovic művészetének lényegét és látja meg — máig érvényesen — e korszakának főműveit (*Az emlékezés, Az ártatlan*). [23] Ez év tavaszán két plakettet állít ki a Múcsarnokban, szeptemberben és novemberben pedig szerepel a Művészház kiállításain. Ettől kezdve folyamatosan és tevékenyen ott van a művészeti élet élvonalában.

Femes Beck a modern magyar művészet történetének fordulópontján tér haza és kezdi el művészpályáját. 1909 a Nyolcak (Keresők) megalakulásának és első kiállításának ideje. 1910 januárjában hangzik el a programjukat összefoglaló két híres előadás a Galilei-körben, amely nyilvánvalóvá teszi, hogy a magyar festészet alapvetően szenszuális jellegű, naturalista-impressionista fő vonalától eltérő, új szellemű, intellektuális művészet jelentkezett. „A művész nem lehet a természet tükré; hanem igenis, amilyen mértékben tudott a természetből új értékeket hozni, ez igenis tükré az ő intellektusának.” — mondja Kernstok Károly. [24] A magyar művészetnek ez a radikális fordulata egybeesett Femes Beck törekvéseivel. A Hildebrand—Marées-i elvek ugyanúgy a futó-

lagossal szembeni állandóság és tiszta forma felé vezették őt, mint a Párizsból hazatérő Nyolcakat Cézanne festésze. Tájékozódási iránya is azonos, eljár a polgári radikális értelmiség körébe, jó barátságba kerül a Nyugat íróival — különösen Kaffka Margittal és Tersánszky Józsi Jenővel — és a kor haladó szellemű kritikusaival: Bölöni Györggyel, Feleky Gézával, Kenczler Hugóval. A Nyolcak tagjai közül főleg Tihanyi Lajossal és Pór Bertalannal van szoros barátságban. 1911-től 1914-ig a Nyolcak minden közös megmozdulásában részt vesz, akkor is, amikor a csoport már csak töredékesen maradt együtt, így pl. a kölni, ill. a bécsi BRÜKO szalonbeli kiállításon. Bár művészetí nézetei és alkotói szándékai nyugat-európai útján alakultak ki, *művészé* a hazai légrék formálta: az a robbanó, megújulásra kész, pezsgő szellemi élet, amely a század első évtizedének fordulóját jellemezte, és az új folyóiratokkal, új kiállítóhelyiségekkel a széles körű tájékozódás lehetőségeit is megteremtette. Barátaiban pedig rátalált azokra a szellemi társakra, akikkel kölcsönösen inspiráló hatással voltak egymásra.

1911 februárjában Pór Bertalan kiállításáról ír cikket a Nyugatba. [25] Ezt követi a Pesti Napló körkérdésére adott válasza („A művészek és Tisza István”), [26] majd meghívottként részt vesz a Nyolcak kiállításán a Nemzeti Szalonban április 29 és május 29 között.

„Elszakadtak a régi kötelékek, elakadt a hagyomány-nak hajdan nyugalmas árja. Magára utaltan, csak saját erejére támaszkodva kell küzdelmét megvívnia minden becsületes művésznek . . .” — fogalmazza meg a katalógus előszavában Feleky Géza a huszadi századi művészet alapkérdését. Kiemeli Kernstok, Pór, Berény és Márffy nagyméretű aktos kompozícióit, amelyek „tömegváltukban törekednek mindent ábrázolni és egymásra vonatkoztatni.” [27] A korszak magyar festészetének nagyszabású stíluskérsérlete a Nyolcak nagyméretű kompozícióiban öltött testet. (Kernstok, Pór és Márffy később épületeken is kiviteleztek egy vagy több munkájukat, Berény és Orbán művei táblaképek maradtak.) Próbálkozásuk részben a reneszánsz művészet kompozicionális és formatorvényein, részben a Cézanne-i—Marées-i tanulságok és az expresszionizmus hatásának ötvözésén alapult. A változatos töredékessége, az egyes képek nagy igényű, de többé-kevésbé megoldatlan volta is jól mutatja, hogy a klasszikus értelemben vett „nagy kompozíció” számára a 20. században már mennyire nincs meg az eszmei fedezet. Hiányzik az az egységes világkép, amely a „hierarchikus” kompozíció hitelét megadná, ezért a képszerkesztés ugyanúgy az egymásmellettségen alapul, mint a csendéleteken. Mégis, a tízes évek elejének radikális magyar festői megkísérelték, hogy a harmóniát és a biztonságot ne csak a csendéletek mindennapi mikrovilágában, hanem az ember és az univerzum kapcsolatában is megteremtsek, és belevetítsék hitüket ezekbe a valóságos élet fölé emelt „eszményi” kompozíciókba. Ezt mutatják a korszak próféta-képei és Árkádia-kompozíciói, amelyek ideális világa a magyar festők műveiben ekkor még nem nosztalgikus. Hisznek abban, hogy — bár kortól és helytől elvonatkoztatottan — de létezhet még az ember, a természet és a társadalom harmóniája. Talán éppen ez a be nem teljesedett, de mégis annyira igényelt és elkerülhetetlen kísérlet a magyar festészet legfontosabb hozzájárulása a korszak egyetemes művészeti problémáihoz.

A festők imponáló anyagához képest a kiállításra meghívott szobrászok (Vedres Márk és Femes Beck) és a hízméseket bemutató Lesznai Anna lényegesen kevesebb művel szerepelnek. Femes Beck portrékat — köztük a Tersánszky-fejet — és tizenegy érmet állít ki. Ezek közül hat ahhoz a sorozathoz tartozik, amelyben a térdelő, ülő, lehajló, lépő, táncoló nőalakok mozdulatait variálja. A kritika már a Művészház-beli jelentkezésére is felfigyelt, most pedig három önálló cikk is méltatja. Az Aurórában Bölöni, [28] a Nyugatban Feleky, [29] A Ház című folyóiratban Kenczler ír róla [30] és összesen tizenöt (!) reprodukciót közölnek tőle. Főleg érmeit dicsérik, portréi oly szokatlanok, hogy vagy nem tudnak mit kezdeni velük, vagy sablonos szavakkal írják róluk. Magyarországon a szobrászattal kapcsolatos képzőművészeti kultúra annyira a kezdeteknél tart még, hogy sem esztétikai viszonyítási



9. Térdelő nő. Kútfigura az egykori Schiffer-villa halljában, 1912



10. Térdelő férfi. Kútfigura az egykori Schiffer-villa halljában, 1912



II. Dombormű-vázlatok, 1911

alap, sem helyesen értékelő fogalmak, sőt megfelelő szó-kincs sincs az elemzésre. A magyar műkritikában ekkor Rodin és Meunier jelentette az eszményt, tehát az irodalmi kategóriákkal is megközelítő szobrászat. (Popper Leó új szellemű, Maillol művészetén alapuló szobrászat-elemzése nem vált közismertté.[31]) Rodinnak azonban csekély hatása volt nálunk, az új magyar szobrászat mesterei már az őt felváltó generáció tagjai. Munkáik a rodini szobrászattertelmezéssel nem közelíthetők meg. Femes Beck műveit a Nyolcak festményeihez mérjük, méltányolják formatisztaságát és technikai tudását, a cikkek egybehangzóan dicsérik. „Femes Beck munkái bejelentik, hogy a magyar festészet forrongásainak a szobrászok között is megjött a visszhangja.” — írja Bölöni.[32]

A sikerről Femes Beck örömmel tudósítja az akkor Nagybányán élő Tersánszkyt: „A kiállításunk, mint bizonyára hallottad, szép sikerrel járt, én is eladtam néhány plakettet, sőt a te képmásodból is egyet 100 koronáért... A fiúk is sokat adtak el. Tihanyi is jutott pár koronához...”[33] A legnagyobb siker azonban Schiffer Miksa megbízása, amelyben szobrokat, márványdomborműveket és egy trébelt virágtartót rendel tőle épülő villája számára.[34] A villát, teljes berendezésével együtt Vágó József tervezi, és Femes Beck élete főműveit alkotja meg a hall szobrászati díszítésében. A munkának 1912. május 1-re kell elkészülnie, és minden bizonnyal az érte kapott 6000 koronából fedezi olaszországi utazását 1912 nyarán. Egy Tersánszky-nak írt lap szerint Velence, Padova,

Bologna, Firenze, Róma, Nápoly, Pompeji voltak útjának főbb állomásai.[35] A Schiffer-villát október 7-én avatják, ezúttal Lengyel Géza,[36] Elek Artúr[37] és Bálint Aladár[38] ír lelkes cikket, az utóbbi kettő kifejezetten Femes Becket méltatja. Október közepén újabb levél megy Tersánszky-nak: „Jövő hónap közepén ismét kiállításunk lesz, ezúttal kevesebben állítunk ki, mégis igen érdekesnek ígérkezik. Szeretném, ha eljönnél és felolvasnál valami nagyon szépet nálunk. Nem volna kedved? Ha igen, úgy írd, hogy részletekbe bocsájtkozhasssam veled...”[39]

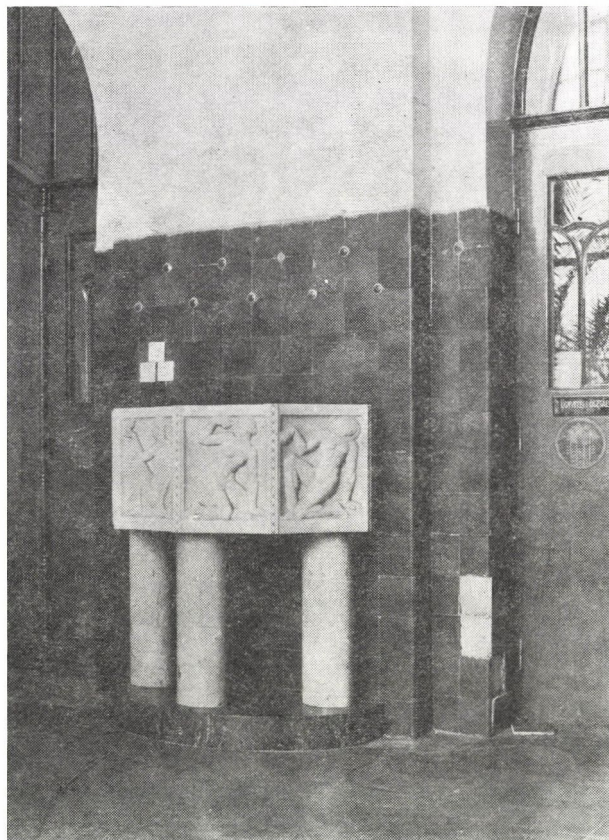
A Nyolcak harmadik kiállítása 1912. november 15-én nyílik meg a Nemzeti Szalonban, négy festő (Berényi, Orbán, Pór, Tihanyi) és egy szobrász, Femes Beck részvételével. A Schiffer-villa kútszobrai, a márványmedence domborműveinek vázlatait, egy portrét, a *Madaras nő* című kislasztikát, érmekeket és rajzokat állít ki. „Nagyvonalúság és precíóz formakeresés, valami szokatlanul kellemes s amellet első pillanatra meggyőző artisztikum-má egyesülnek Femes Beck Vilmos alakjain... Egy álló női akton (bronz) egyiptomias merevséget érezni, ami szintén tudatos művészi számításra vezethető vissza. Femes Beck formáit mindenütt különös gondozottság jellemzi. A kontemplatív értékelés kellemes érzése sugárzik belőlük, bizonyos naiv monumentalizmussal párosan. Ez utóbbi tulajdonság mozdulatokban gazdagabb alakjainak ad különös érdekességet. Ez kelti azt a jóleső szennációt, amit érdekes ellentétek szerencsés egyensúlyo-

zásakor mindig egyforma intenzitással érzünk.”[40] Felvinczi Takács Zoltán jellemzése talán a legtalálóbb a kortársak írásai közül, de az is kétségtelen, hogy szemben az előző tárlattal, ezen a kiállításon már érett és egységes anyagot mutat be.

A Nyolcak baráti és eszmei közösségén kívül Fémés Beck egy intézmény köréhez is tartozik, a Művészházéhoz. A kettő már csak jellege miatt sem hasonlítható össze, hiszen a Művészház több mint kétezer tagot tömörítő, (ebből valamivel több mint háromszáz a művész), kiállításrendező, előadásokat szervező, különféle kiadványokat megjelenítő, díjakat osztó szervezet, egy olyan intézményes keret, amelyben a tízes évek elejének jelentős művészeti eseményei történnek. Vezetője Rózsa Miklós, jó szervező és ügyes menedzser, kezdetben főleg csoportos kiállításokat rendez, majd egyénieket, és kiemelkedően jelentős külföldi bemutatókat. Az intézmény sokféle és nagyon vegyes törekvést fog össze, jellegéből adódóan tekintélytisztelő, de helyet ad az induló fiataloknak — 1910-ben már Egry, Kmetty, Schönberger, Medgyessy, Fémés Beck, Nemes Lampérth állít ki —, és előadásokat tart Alexander Bernát, Balázs Béla, Bartók Béla, Kenczler Hugó is. Fémés Beck rendszeres kiállítója a Művészháznak, sőt zsűritag is. Talán ezért nem vesz részt az 1913. januári nagy palotaavató kiállításon sem, ahol pedig minden eddiginél jelentősebb szobrászati anyag gyűlt össze. Több szoborral szerepelt Medgyessy (köztük a *Táncolók* és a *Gondolkodó* egyik változata), Vedres (*Fiatal lány tükörrel*, *Fürdés után*) és a nagyon tehetséges Körmendi-Frim Jenő, aki egyértelműen a Művészház favoritja. Fémés Beck részt vesz viszont a Nemzetközi Posztimpresszionista Kiállításon Archipenko és Epstein társaságában, magyar szobrászként rajta kívül csak Vedres Márk szerepel. A Nyolcak festői — Pór kivételével — mind ott vannak. A külföldi anyagban 19 Delaunay, 10 Kandinszkij, 7 Franz Marc, 3 Pícasso szerepel, ezenkívül



13. Nő madárral, 1912



12. Virágtartó medence az egykori Schiffer-villa (ma Hungarofruct székház) halljában, 1912

Gleizes, Goncsarova, Heckel, Javlenszkij, Matisse, Pechstein képei és 34 darabbal vesz részt a Párizsban élő Réth Alfréd. Ilyen nagyszabású kortárs művészeti kiállításra — magyarok és külföldiek együttes részvételével — azóta sem került sor Budapesten. Fémés Beck itt látja Archipenko szobrait és róla írja utolsó cikkét a *Nyugatra*. [41] 1913 őszén díjat nyer a Művészház zsűrimentes kiállításán, először vesz tőle szobrot az állam, ösztöndíj kérelmét azonban elutasítják. [42] Szintén 1913-ban szerepel a Művészházban Fémés Beck Vilmosné, Fridrik Mária szobrász- és iparművész, aki textileket, hímzett párnákat, függönyöket mutat be. [43]

A bécsi Künstlerhaus kiállításának viszonzásaként 1914-ben magyar kiállítást küld Bécsbe a Művészház. Amikor a zsűri kihagyja Berény és Tihanyi munkáit Fémés Beck és Pór is visszavonják a magukéit. Négyen külön kiállítást rendeznek a Brück-féle Kunstsalonban (BRÜKO) Bécsben. Ez az utolsó közös szereplése a Nyolcak tagjaival. [44]

Valószínű, hogy a Művészház révén kerül szoros kapcsolatba a korszak jelentős építészeivel. Vágó Józseffel való együttműködésének több bizonyítéka is van, Lajta Béla szobájának mennyezetére pedig domborművet tervez. Amikor 1913 júliusában a német és az osztrák Werkbund mintájára megalakul Budapesten a „Magyar Művészi Munka” társaság az építészek — köztük Lechner Ödön, Kozma Lajos, Vágó József, Málnai Béla, Jánosky Béla, Lajta Béla — mellett egyetlen képzőművészként Fémés Beck Vilmos szerepel az alapító tagok között. [45] Nemcsak tehetséges, hanem határozott és céltudatos is, művészetét a progresszív építészekhez köti, és nem a közterti szoborpályázatokkal próbálkozik. Így elkerüli azokat a nehézségeket, amelyeket a korszak minden szobrásza megzenved. Azon kevesek közé tartozik, akiket nem érint meg a historizálásnak a korszakban oly általános tendenciája. Nemcsak azért, mert nem vesz részt az emlékműpályázatokon, hanem főleg azért, mert a történelem és a



14. Kalászt tartó



15. Női akt

jelennek a múlthoz való viszonya semmilyen értelemben sem témája művészetének. Szobrai az emberi létezés kifejezői, és olyan érzelmekéi, melyeket a testszerkezet, a formák és mozdulatok hordoznak. Művészete fő témája az akt, melyben a szobrászat öntörvényű kifejezési lehetőségeit keresi.

* * *

A háború kitörésekor bevonul. „Nehéz szívvel gondolok Önre és jó szerencsét, jó kedvet kívánok.” — írja neki Elek Artúr az első napokban.[46] Szeptemberben Kaffka Margittól kap levelet: „Ervin — talán hallottad is — doktorátust tett, összeházasodtunk, és elment mint Batalions Chefartzt (bár katonai rangja csak zászlós) —



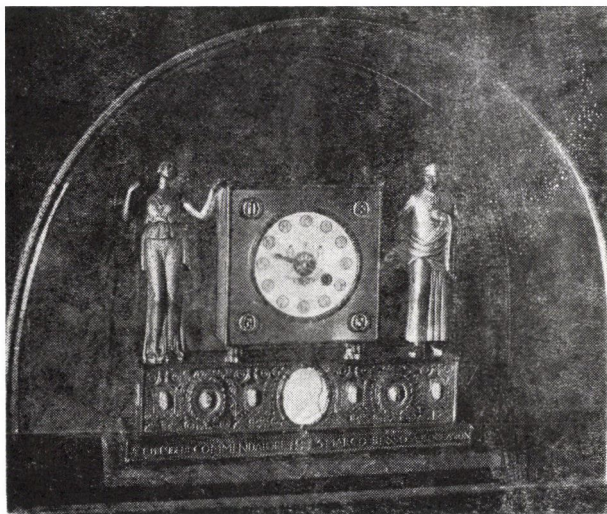
16. Táncosnő

és szintén az északi harctéren van. Képzelheted! De az ember mindenáron remél. Fogunk mi még négyen együtt teázni, békésen, megkomolyodva, megtisztulva, mert ha ez a fergeteg elvonul, szebb, tisztább, jobb, hübb, komolyabb világ fog következni. Még tán Pesten is — de ránk —, ha megérjük — bizonyára. Az Isten áldása legyen Veled, drága barátom, és nagyon szeretlek, egyetlen urammal. Szeretettel köszönt: Kaffkád.”[47]

Azok a tábori levelezőlapok, amelyeket ő küld családjának, bátyjának, iszonyatos körülményekről és hallatlan erejéről tanúskodnak. Olvassa a Nyugatot és a Világot, rajz- és fotóeszközöket kér, 1914 december végétől rendszeresen rajzol. Első munkái naturalista portrék és tájak, de rövidesen visszatér eredeti stílusához, akt- és mozdulattanulmányai feszültek, expresszívek. Egy-egy művel minden évben szerepel a Műcsarnok kiállításán, az állam évenként vásárol tőle, és külföldi kiállításokon mutatja be munkáit. Reménykedik abban, hogy talán felmentést kap, barátai meg is próbálják, de sikertelenül. A szabadságolások rövid szüneteiben Budapesten van, rajzol, talán mintáz is, barátaival találkozik, levelez. 1916 auguszt-

tus elsején írja Tersánszkynek a frontra: „Kedves Jenő-kénk, Milyen nagyon örültünk leveleddel s jól esett megtörhetetlen humorodat érezni mely soraidból hozzánk szólt. Drágám, így legyen ez végig. — Csak egy a fontos, bajod ne essék. — Ma kezdte el a Nyugat regényed közlését, [48] most olvastam el az első részt, óriási, gyönyörű. — Bizonyos, hogy rendkívüli nagy sikere lesz. Én 18-ig vagyok szabadságon, hogy aztán mi lesz velem azt még nem tudom, s mi több nem is akarom tudni, mindegy. — Láttam Székely Aladárnál Rólad készült fényképeket, csinál nekem is néhányat s kérdem küldjek-e neked is belőlük. — Jól vagyunk nagyjából, a gyerekek gyönyörűek, sokszor kedvesen emlegetnek. Berci [Pór Bertalan] Budapesten van és szeptemberig marad, jó dolga van és bizakodó a hangja nagyon... Írjál gyakrabban és ha valamire szükséged volna úgy csak jelezd, mit küldjünk. Csokolunk mindannyian, ölel Vilmos.” [49]

Utolsó katonai állomáshelye Sankt Pölten, ahonnan gyakran jár haza Budapestre szabadságra. Valószínűleg egy ilyen alkalommal készíti a Világ című napilap plakát-



17. Kandallóóra Fémcs Beck szobraival. Tervezte Vágó József, 1913

ját, és tervet rajzol a Nyugat részére is. Amikor malária gyanúval a fiumei kórházban fekszik, plaketteket mintáz. Fiuméből Budapestre kerül, a 17. számú katonai kórházba, ahol megállapítják betegségét: mellékvese tuberkulózis. 1918. október 23-án kelt szabadságbizonyítvánnyal bocsátják el a kórházból. [50] Nem egész két hónapja van még hátra.

Utolsó napjaiban is tevékeny. Tervet készít a „Magyar Köztársaság Váltópénze” felirattal és egy harsonát fújó figurával. [51] Siremlék megbízáson dolgozik, egyik véleményezője a művészeti oktatás reformterveinek, [52] bátyja és barátai is úgy emlékeznek rá, mint aki nem kimélte magát, mindenütt ott volt az őszirózsás forradalom eseményeiben. „Mennyire örült a forradalomnak és az új világnak, melynek elkövetkezésében szent hittel hitt! Hanyatló életereje megújodott azokban a napokban, roskadozó lelke lázas örömmel egyenesedett föl” — emlékezik rá Elek Artúr. [53] December 8-án tagja lesz a „Művészek és tudósok kultúrszövetségének.” [54] bátyjával még koszorút tétet Kaffka Margit sírjára, rövidesen azonban beszállítják a János-kórházba, ahol 1918. december 16-án meghal. December 19-én temették el a Farkasréti temetőben, Vedres Márk szobrász és Bardócz Árpád festő búcsúztatta.

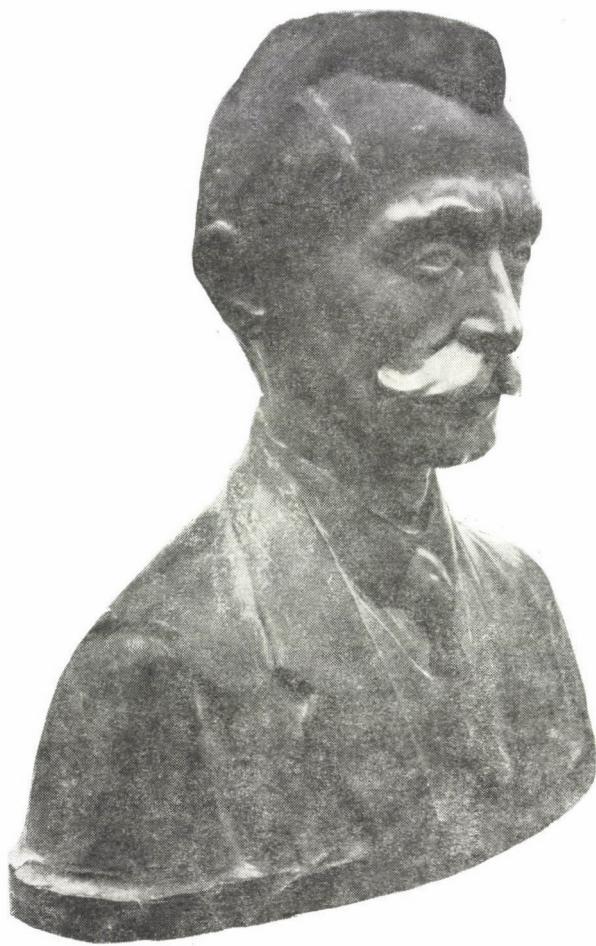
1923-ban a budapesti Belvedere kiállítóhelyiség rendezte meg emlékkiállítását, barátja, a festő Pap Géza képeinek társaságában. Művei azóta is folyamatosan szerepelnek tárlatokon, az összefoglaló magyar művészettörténeti munkák mindig kiemelten írnak róla. A Nyolcak



18. Beatrice, 1913



19. Dante, 1913



20. Schöpflin Aladár

és aktivisták londoni, római, párizsi, belgrádi kiállításai-
val, a duisburgi Wilhelm Lehmbruck múzeum 1981-es
kiállítási katalógusával [55] művészete nemzetközi össze-
hasonlításba is került. Születésének 100. évfordulóján a
székesfehérvári István király Múzeum rendezett gyűjteményes kiállítást műveiből.

Bár pályáját iparművészként kezdte, és 1904-től
1918-ig folyamatosan szerepelt is ötvöstárgyaival a kiállítá-
sokon, munkái közül egyelőre nem került elő egyetlen
darab sem. Fényképről négyet ismerünk, két domborított
réztányért, egy diszdobozt és egy szőlőfürtökkel díszített
tálat. Stílusuk egységes, nem érződik rajtuk a darmstadti
hatás, így feltételezhetjük, hogy utazásai előtt, 1905-ig
bezárólag készítette őket. [56] A korszak eddig ismert
magyar ötvösművészetében egyedülálló darabok. Pontok-
ból és vonalakból alakított egyszerű minták a szerkezeti-
leg hangsúlyos részen helyezkednek el, középen pedig
stilizált levelek, az egyik tányéron hattyú van. Mind a
formák, mind a díszítés a kortárs magyar munkákhoz
viszonyítva annyira elemi és egyszerű, hogy ebben Pémes
Becknek a funkció iránti eredendő érzékét és kifejezési
szándékát kell látnunk. A szőlőfürtös tál pedig kemény
naturalizmusával különbözik mind a historizáló, mind
a szecessziósan stilizált daraboktól.

Szobrászként érmekeket, portrékat, kisplasztikákat és
épületbelsőbe tervezett domborműveket készített. Port-
réinak sora egy 1905-ös *Önarckép*ként nyilvántartott
éremmel kezdődik. Vonzó, szép arc, határozott fejtartás,
nyílt tekintet — ilyennek látta magát pályája kezdetén.
A görögösen stilizált haj, az idealizált fej többet nem tér

vissza arcképein. Munkái, a korszakban meglepő módon,
elfordulnak mind az eszményítéstől, mind a jellegzetes
pózokban kifejeződő századfordulós életérzéstől. Az embe-
ri arcban nem a lélek kivetülését keresi, hanem az arcvo-
nások és a fejforma már-már verista megmintázásával a
groteszket és az expresszív csúnyaságot. Megrendelésre
készült plakettjeire természetesen ez nem érvényes, de
azokon sem szépíti meg az arcokat, inkább a konvencio-
nálisztól eltérő beállítással (*Olga; Gerbeaud Emil és neje*)
visz valami szokatlan vonást az ábrázolásba.

Biztos, hogy valami újat és meghökkentőt keresett az
arcok, fejek megjelenítésében is, de ez nem tudott olyan
kiforrott stílussá válni az ő művészetében, mint a Nyolcak
festőinek képein vagy rajzain. Nem is voltak meg, vagy
nem voltak még ismertek azok a szobrászi előképek,
amelyek példát adhattak volna számára, míg a Nyolcak
a francia festők vagy Kokoschka művészetétől nagyon
határozott ösztönzést kaptak. Őt portrét csak fotóról
ismerünk, ezeket részben a Nyolcak 1911-es kiállításán,
illetve a Művészházban mutatta be. Csúnyaságuk még
barátaikat is zavarba ejtette. Elek Artúr később azt írta,
hogy „a nyárspolgárok megrökönyödésére . . . szántszán-
dékos túlzással torzította el arcképszobrain az élő minta
arányait.” [57] Ez azonban nem valószínű. Sokkal inkább
a szobrászi formakeresésről tanúskodnak ezek a fejek,
minthogy ilyen egyszerűen elintézhetőek volnának.

A század első évtizedének fordulója a portré fogalmá-
nak teljes átalakulását hozta a szobrászatban is. A portré
a századfordulón a személyiség analízise (Rodin, Bourdel-
le, Despiau). Az avantgarde azonban szakít a pszichologi-
zással és a mélyen személyes arcképből személytelen
„fej” lesz. Ehhez az európai szobrászat számára elsősor-
ban a törzsi művészet, és annak elvont formái adtak ins-
pirációt. A fej így lesz a tisztán plasztikai formák kifeje-
zője (Brâncuși, Epstein, Archipenko, Csáky). Pémes
Becket a lélekábrázolás szecessziós módja szemellát-
hatóan már nem érdekelte, a másik utat azonban nem
találta meg. Így nem az elvont formák, hanem a túlhajtott
naturalizmus felé ment el. Ezek a ráncok és mély árkok,



21. Kaffka Margit, 1913

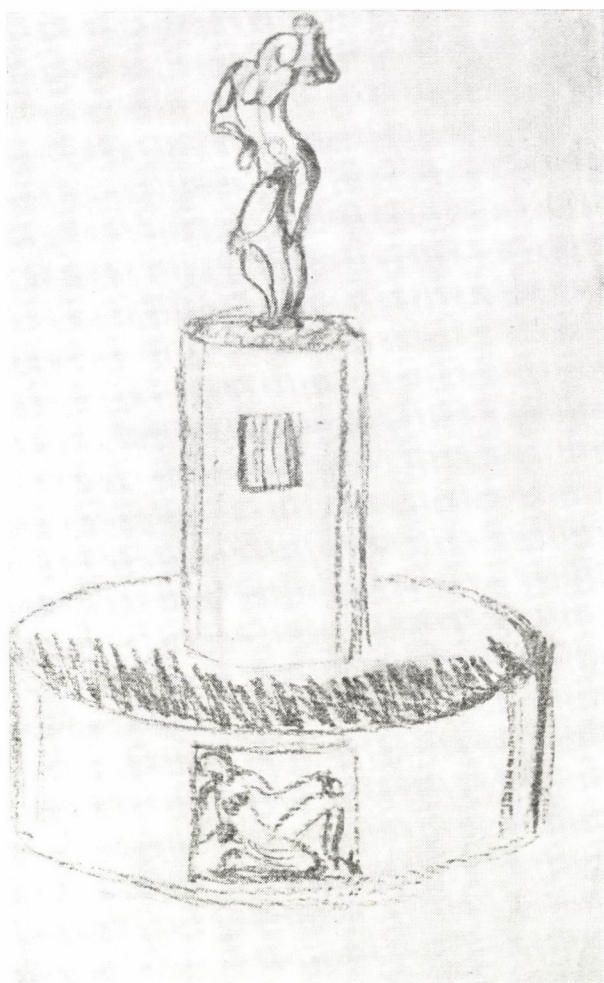
petyhüdt arcok és fáradt szemek szokatlanok a kor magyar portréművészetében. Fémcs Beck a számára kedves személyeket (Tersánszky, Kaffka Margit, Schöpplin Aladár) is olyan tárgyilagosan, sőt szigorúan nézte, hogy a legkevésbé előnyös vonásaikat emelte ki. Ez a leplezetlen igazmondás azonban mindenképpen tiszteletet parancsol az ábrázolt személy iránt. Hiszen *Schöpplin Aladár* esendőségén is átsüt intellektusa és humora, a fényképekről oly izgalmasan diszharmonikusnak ismert *Kaffka Margit* arcának mély árkain és fáradtságán is uralkodik vibráló egyénisége és nagyasszonyos mivolta. *Kenczler Hugó* eleve lágy, harmonikus vonásai viszont csak a „szép” portré lehetőségét adták meg Fémcs Beck számára. Személyében a tudós szerénységét emelte ki magával a kompozícióval is. *Tersánszky* vonásai már-már groteszkek, míg az egyik *Férfifej* eltúlzott arányai az Amarna-kori portrékat juttatják eszünkbe.

Néhány arképes érmén stilizálással próbálkozik, ilyen a feleségéről készült *Mária* (1911) vagy a *Lidinek szeretettel*. Mindkettőn a reneszánsz érmek hatása érződik mind a beállításban, mind a hajviselet vagy a kalap formájában. Mindkét érem inkább „fej”, mint portré, és ez az átmeneti jelleg van meg az *Éneklő lány* címen kiállított munkáján is. A nagyon határozott és kemény formákkal kialakított arc átszellemült és magabazárt. A félrehajtott fej, a kissé nyitott száj és a felhúzott szemöldök szembenézetből még fájdalmas vonást is ad az arcnak, ez azonban különbözik a századfordulón oly kedvelt, kissé szenvedő pózoktól. A naturalista formálásnak és a stilizált mozdulatnak ugyanazt a feszültséget érezzük meg benne, mint Fémcs Beck kis aktjaiban.



23. Világ. Plakátterv, 1917

A fronton készített portré rajzai stúdiumok. Az ábrázolt személynek a köznapitól eltérő karaktere volt érdekes számára, a beteg, öreg tanítónő sovány, ráncos arcának éles formái, a kucsomás vagy szakállas férfifejek lágy



22. Kúterv



24. Férfi szekercével, 1917



25. Nyugat. Címlap- vagy plakátterv, 1917

vagy marcona vonásai. Közülük legszebb a *Vak zsidó*, az öregségnek és a szenvedésnek már-már infernális mélységeivel. Valószínűleg a háború idején készült az *Őnarcképt* ábrázoló rajz is, melyet — ha tényleg helyes a datálásunk — tíz év választ el az érem-őnarcképtől. Arcáról eltűnt a magabiztosság és hetykeség, tekintetét az illúziók nélküli mindentudás keserősége és szigorúsága keményíti meg. Betegsége idején Fiumében majd Budapesten néhány plakettet mintázott megrendelésre. Ezek a hagyományos ábrázolás nagyon korrekt, szép példái. Utolsó érem arcképe az 1918-as *Mária*, kicsit már vázlatos maradt.

Amennyire nem kereste a pszichologizálást a személyes portréban, annyira fontos volt számára a lélek belevetítése a személytelen „test”-be. Arra az elvre alapozva, hogy bizonyos kézmozdulathoz vagy bizonyos formához elkerülhetetlenül valami pszichológiai vonás kapcsolódik, aktjai a megfoghatatlan, szavakkal nem megnevezhető lelki tartalmak hordozói lesznek. Ennek kifejezője pedig a határozott cselekvés nélküli *mozdulat*.

A táncosnő a századforduló ikonográfiájának jellegzetes motívuma, összefüggésben a táncnak és a mozdulatművészetnek azzal a hatalmas kultuszával, amelyet a kor szak nagy egyéniségei magukkal hoztak. A tánc ábrázolása a konkrét személyektől (Isadora Duncan, Loie Fuller, Nizsinszkij stb.) és a tánc meghatározott elemeitől kezdve a térbe kitáruló, szinte jellé váló aktokig terjed. Míg a korai szecesszió a dús drapériákat és a kavargó ruharedőket tette meg a tánc érzékletes kifejezőjévé, a késő szecesszióban az akt válik a fő témává. A tánc megjelenítője az emberi test, a fejtartás, a karok, lábak ritmusa, vagyis a mozdulat. A mozdulat teszi lehetővé azt a dekoratív, lineáris testkompozíciót, amelyet korábban a kellé-

kek biztosítottak. Ezzel azonban az emberi alak elszakad a meghatározott cselekvéstől és eluralkodnak az irreális testtartások, formák és arányok. A szecessziós pózok keresettsége, de kifinomult szépsége is ebből a feszültségből ered: a konkrét test nem létező helyzeteiből.

A tánc vagy inkább a mozdulat dekoratív szépsége a témája annak az éremsorozatnak, amelyet a Nyolcak 1911-es kiállításán mutatott be először (a *Lechner-érem hátlapja*; *Térdelő nő akt madárral*, *A látásgyönyör istennőjének*; *Merítő nő*; *Nő madárral, virággal*; *Táncoló nő*). Rajzvázlatain látszik, hogyan próbálta a különféle kompozíciós megoldásokat, és hogy határozottan törekedett az elvonatkoztatásra, arra, hogy kiküszöbölje a cselekvésre vonatkozó asszociációkat. A Lechner-érem egyik hátlap-tervén még egy drapériát emelő, térdelő nő van, később ez megváltozik, mert túl konkrétnek tűnik számára, és marad csak az akt. Egy-egy másik érmén, ha van is drapéria, csak térkitöltő elem, a mozdulat kísérője és nem a cselekvés eszköze. Ez érvényes az aktszobrokra is, amelyeken a madár vagy a kalász nem kap külön hangsúlyt, csak a kéztartást emeli ki. Nem is volna értelme, hogy ezeknek a kis kellékeknek jelentőséget tulajdonítsunk, hiszen pl. a „látás” örömét a testtartás sugározza, a kis szobor csak ürügy (*A látásgyönyör istennőjének*). Ahogy elhagyja a cselekvésre-utalást, úgy válnak szabaddá a végtagok és rendezheti őket dekoratív ívek, szögek ritmikus rendjébe. Hogy ez az elrendezés mennyire szigorú és kiszámított, azt jól mutatja a Lechner-érem hátlapjának egy másik változata. A térdelő aktot négyszögletes befoglaló formába komponálta, és ezt helyezte bele a körívbe. A mozdulat hangsúlyait a négyszög átlói mentén adta meg. Valójában sosem a körbe komponálta bele, tehát nem a kör vonalát ismétli meg, mert az túlságosan lezárt,



26. Világ. Újságplakát, 1917



27. Táncoló nő, 1917

statikus kompozíciót adna. A négyszögletes forma dinamikus kitöltése és az érem kereksege viszont feszültséget teremt. A test és a végtagok elrendezése a hildebrandi relief-értelmezés iskolapéldája: egyetlen nézetből tárul fel a mozdulat teljessége, a tér szigorúan kitöltve, a testfelépítés a szerkezetet hangsúlyozza. Az arányokat azonban szabadon alakítja ki, így különösen a *Térdelő női akt* *madárral* olyan dinamikus, hogy szinte felpattanni érezzük. A kis fej, a nagy, erős, ívesen hajló felsőtest, az elnagyolt kezek, lábfejek, a hangsúlyos izmok, az erősen tagolt testszerkezet a Nyolcak rajzaival rokon.

Főmé Beck munkáinak, bár a korszak legszebb érmei közé tartoznak, a hagyományos éremművészeti feladatokhoz nincs közük. Nem hajlódik az éremművészetnek a századfordulóra válságba jutott emblematikájával, és nem próbálkozik semmiféle fogalom — pl. Lechnerrel kapcsolatban az építészet — jelképes kifejezésével. Minden műfajban egyetlen téma foglalkoztatja, az emberi testnek

minden más utalástól független, kizárólagos kifejező volta. Mindez pedig a szobrászat történetének abban a talán utolsó pillanatában, amikor ez még a klasszikus eszmények alapján lehetséges volt.

Álló akt szobrai közül négy ismert — a mozdulat lehetőségének négy változata. A *Madaras nő* szinte hieratikusan merev. Annak ellenére, hogy a figura kilép, a testsúly egyenlően oszlik meg mind a két lábon, ez adja azt az egyiptomias vonást, amelyet a kortársak is megéreztek benne. A *Kalásztartó*ban oldódik ez a merevség, a szobor jobban kimozdul a térbe. A kilépő jobb láb és a felemelt jobb kar egy irányba fordítja a testet, de teljesen tiszta sziluettet egyetlen nézetből sem ad. A szobor, bár nem egynézetű, még sincs igazán térbe komponálva, akárcsak a *Női akt* vagy a *Táncoló nő*. Ez utóbbi, bravúros egyensúlyi helyzetével már a tánc pillanatnyi mozdulatát érzékelteti, ami egyébként idegen volt Főmé Becktől. A szobrok beállításában kerüli a klasszikus kontrasztot, ami határozottságot és stabilitást adna és a test és a végtagok térbeli elrendezésével körbe vezetné a szemet. Kompozícióban és az alakok magatartásában egyaránt a realitás és a stilizálás határára marad, és ezzel a finom ambivalenciával éri el szobrai feszültségét. Különösen szép a *Női akt*, amely *Táncoló* vagy *Éneklő* címen is szerepelt, mutatva azt a bizonytalanságot, amit a szemlélő érez, ha azt próbálja meghatározni, hogy mit is csinál a figura. A felemelt karok, a lépő láb és a félrehajtott fej átszellemült mozdulatának semmiféle cselekvéshez sincs köze. A stilizált mozdulat egy bizonytalan, kissé fájdalmas, elvágyódást és lemondást egyaránt kifejező érzés közvetítője.

Főmé Beck aktjainak témája tehát nem az emberi test bemutatása, mint Maillol vagy Medgyessy szobrainak. A test csak közvetít, egy érzés vagy lélekállapot hordozója. Ezek az aktok éppen ezért nem is szépek a szó köznapi értelmében, sőt néha már-már csúnyák a maguk részletező naturalizmusában. Struktúrájuk egyáltalán nem az ideális női akt megfelelője, arányaikban és formáikban van valami fanyarság. A mozdulat dekorativitása szépíti meg őket, amely a test minden részén visszacseng, és ennek irrealitása túlemeli őket a szokványos megközelítés tartományain.

Az a gondolat, hogy a test a lélekállapot kifejezője, a Schiffer-villa halljának téregyüttesében és szobrászati díszítésében találta meg igazi helyét és közegét Főmé Beck munkásságában. Erre a művészetszményre készítette fel őt darmstadti tanulóideje és legfőbb mestere Olbrich, de ezt támasztotta alá a hildebrandi látás-elmélet is. „Egy ilyen szobában, mint egy tükörben, mindenütt a lelkemet látnám.” [58] — írta Hermann Bahr a szecessziós otthon-eszményről, és a Schiffer-villa ezt az ideált reprezentatív, nagypolgári és mélyen intellektuális szinten valósította meg. A villa központi tere az építészeti és esztétikailag is egyaránt hangsúlyos hall. Ikonográfiai programját Kernstok Károly nagy üvegablaka adta meg, amelynek középső, *Arkádia*-képe egy ideális világ kifejezője. [59] Ez a köznapi életen túlemelkedő, harmonikus világ nemcsak Marées-nak, hanem a századforduló művészetének is gyakran visszatérő témája, és a Nyolcak nagy kompozícióinak éppúgy ihletője, mint ahogy jelen van a korszak progresszív magyar esztétikai gondolkodóinak műveiben is. Kernstok üvegablaka a létezés időtlenné emelt, paradicsomi állapotát jeleníti meg, melyben a nyugalom és szépség uralkodik. Ez a szellemiség sugárzik szét a hall egész együttesében Főmé Beck munkái révén.

Az üveglakkal szembeni falnál áll a márvány virágmedence, mely ma is az eredeti helyén van. Négy, megközelítőleg négyzetes mezőjében egy-egy térdelő, ülő, támaszkodó alak. Modulataik a hildebrandi relief-értelmezés szerint komponáltak, mindegyikük szorosan betölti az adott teret. Akárcsak az érmeiken, itt is átlós irányúak a test hangsúlyai: a felemelt, illetve támaszkodó kezek az egyik irányban, a fej és a lábfej vagy térd vonala a másikban. A térkitöltés bármilyen feszes is, nem kellemetlen, a figurák mozdulata változatos és mégis egymásrautaló. Főmé Beck dekoratív komponálásmódja sosem válik mechanikussá. Az ismétlést vagy a szimmetriát finoman megbontja, így például a két szélső mező figurájának szimmetrikusságát az eltérő fejtartás oldja fel, és ezzel

más-más érzelmet is sugall. A két középső mezőben az alakok mozdulata teljesen más, a támaszkodó és a behajlított karok ismétlése azonban mégis kapcsolatot teremt közöttük. Ugyanezt a variációs komponálásmódot láthatjuk a domborított vörösréz virágváza is, amely a hallban, a galériára vezető lépcső mellett állt. A váza négy oldalán, a mezők felső felében kétalakos alkotmunkák voltak, melyeket az ívesen hajló testek, a felemelt és leengedett karok ritmusa lágy hullámmal kapcsolított össze. Kernstok nagy üvegablakának párdarabja azonban a vele párhuzamosan elhelyezett kút volt.

A kút a századforduló szobrászatának kedvelt műfaja, mert az önálló téralkotásban elbizonytalanodott szobrászat a kút-architektúrában támaszt és funkciót talált. De a kút egyben sokrétű szimbólum is, és ezzel a rejtett utalással mindig szívesen élt a korszak művésze. „Az élet kútja”, az „Ifjúság kútja” gyakran visszatérő jelkép, és a szabad terekben vagy reprezentatív épületbelsőben megépített kutak ezt a jelképet nemcsak ábrázolják, hanem a maguk plasztikus valóságában meg is teremtik. A szecessziós-szimbolista szobrászat mindenki által elismert főműve is egy kút, George Minne műve az esseni (eredetileg a hageni) múzeumban. Fémek Beck kútja megsemmisült, két figurája más-más múzeumba került, eredeti elhelyezésük azonban a korabeli fotókról rekonstruálható. Téglány alakú márvány vízmedence egy-egy rövidebb oldalán, magas márvány talapzaton volt elhelyezve egymással szemben a két bronz szobor. A térdelő alakok főnézete csak egymás számára bontakozott ki, a két figurának igazi kapcsolata csak egymással volt, hiszen a néző a kutat mindig csak kívülről látta. A két szobor az „Ádám–Éva” vagy „Emberpár”-motívum változata, de a századforduló ábrázolások büntudattól és erotikától fűtött szenvedélyessége lecsendesül bennük, és a férfiban és nőben megtestesülő emberi létezés kifejezői lesznek. Az alakok mozdulatának fájdalmas alázatossága, szinte szakrális jellege eltávolítja őket mindenfajta reális élethelyzettől. Mozdulatuk szimmetriáját a nő egyik leengedett karja bontja meg, ez a finom gesztus teljesíti be összetartozásukat. Talán a nőalak egy korábbi változata a *Térdelő nő lepellet*, amely ismét azt mutatja, hogy Fémek Beck milyen tudatosan hagyta el a kellékeket az emberi alak mellől, hogy semmi se vonja el a figyelmet test és lélek egységéről.

Fémek Beck szobrai — mint a szecessziós szobrászat általában — ebben az „alkalmazott”, egy nagyobb együttesbe illeszkedő műveltségben érvényesültek igazán, dekoratív-szimbolikus jellegük így tudott a legjobban kibontakozni. Szép példája ennek a Vágó József által tervezett kandallóóra *Dante és Beatrice* alakja is. Az idő múlásával szemben a szerelem örökkévalóságát testesíti meg a két szobor. Bennük a figurális díszítésű órák évszázados hagyománya folytatódik, de már a szecessziós-szimbolista ikonográfia szerint. Dante alakja az ábrázolási kötöttségekkel adódóan kicsit szárazabb és keményebb, míg Beatrice ugyanolyan átszellemült és „nem evlőgi” mint Fémek Beck kis aktszobrai.

Volt már szó arról, hogy Fémek Beck a szoborpályázatok helyett a modern építészettel való együttműködést kereste. Rajzaiból következtethetünk arra, hogy számos dombormű és egyéb terv foglalkoztatta. Az egyik legérdekesebb egy kút terve, mely egyszerű geometrikus architektúrából — lapos henger közepén egy hatszög alapú hasáb — egy szoborból és egy domborműből áll. Lehetséges, hogy ez volt a Schiffer-villa kútjának első változata. Összetartozik az a három, álló, keskeny téglalap befoglaló formájú domborműterv, melyek közül legszebb az *Akt kutyával* című. A csavarodó testtartás dinamikus formákra épül, rokon a Schiffer-villa virágvázájának egyik domborművével, talán ezek is terv-változatok.

Az *Ádám–Éva*, illetve *Almaszüvet* címen fennmaradt rajzok egy központi famotívum és két figura variációi. Valószínű, hogy ezekből lett az az Ádám–Éva dombormű, mely Lajta Béla saját tervezésű lakóházának hálószobájában volt, és végső formáját Kozma Lajos alakította ki. A két figura egyértelműen Fémek Beck stílusához kötődik, míg a stilizált fa és a virágdíszítés Kozmára utal. Maga a kompozíció is, ahogy „kikerekítette” Fémek Beck tervét,

az ő ötlete, nem szobrászi gondolat. A figurák ebben a túldíszítettségben elvesztik jelentőségüket, csak annyira fontosak mint a fa, az pedig távol állt Fémek Beck fel-felgásától.

Szintén domborműterv a *Szólóvivők*, melynek egyik változatát a Nyugat közölte 1913-ban.[60] Talán párdarabja a *Fűrészelők*, de hogy hova tervezhette Fémek Beck, arra egyelőre semmi támpontunk sincs. A cselekményesség ezeken nagyon is szembevetőd, de ebből semmi-féle következtetést sem vonhatunk le, hiszen máskor is indult így egy-egy kompozíció.

Katalógusok utalnak arra, hogy nagyon sok rajza volt. Ehhez képest igen kevés maradt meg, bár mindig van remény arra, hogy előkerülnek lappangó darabok. Az ismert rajzok kevés kivétellel, érem-, szobor- és domborművázlatok. Néhány azonban biztos, hogy az önálló rajz igényével készült, még ha kompozíciója rokon is a szobrászati művekével. Legkorábbi datált rajza 1910-es, melynek harsonás motívuma 1918-as pénztérven tér vissza. Fémek Beck pályája oly rövid, hogy sem motívumokban, sem stílusban nincsenek túl nagy különbségek a korai és a későbbi rajzok között. A koraiak közül a Nyolcak 1912-es kiállításán szerepelt *Térdelő akt* a legszebb, mely beleillik a Nyolcak grafikai stílusába, azon belül is



28. Akt-tanulmányok, 1918

talán Márffyhoz áll közel. Rajzai a szerkezetesen tagolt testfelépítést hangsúlyozzák, de ennek dinamikájához mindig valami lágy vonást is párosít, vagy a fej vagy a karok mozdulatával. Alakjai így meditatív jellegűek lesznek.

Ez a lágyág a háború idején megváltozik. Első munkái tanulmányok, így pl. egy albániai utcarészlet, de néhány 1917—18-as rajza azt mutatja, hogy ekkor ez a műfaj fontos és önálló kifejezőeszköz lett számára. Nemcsak Fémés Beck, de a korszak egész magyar rajzművészetének egyik legszebb darabja az 1917-es *Férfi szekercével*. Gombosi György is ezt a rajzot közölte az Új magyar rajzművészet című könyvében, bár feljegyzéseiből tudjuk, hogy sokat habozott a *Nyilazók* és a *Szőlővivők* és a *Férfi szekercével* között.[61] Nyilván azért választotta ezt, mert ennek feszültsége és szenvedélyessége, a szaggatott vonásokkal határolt dinamikus formák mutatják legjobban a korszak magyar rajzművészetének progresszív szándékait. A rajz ugyanabban a hónapban készült, mint a *Világ újságplakát* és annak vázlatai, egyik plakáttervén szerepel is hasonló figura. Joggal feltételezhetjük, hogy a *Férfi szekercével* az újságplakát egyik tervvariánsa. Hogy végül mégsem ebből lett a plakát, az érthető, hiszen a fátylós figura jelképes tartalma sokkal egyértelműbb.

A végleges változat előtanulmányai, a *Fáklyavivő* rajzok a feladatnak megfelelően sokkal dekoratívabbak és emblematiszabbak. A plakátban sok a szecessziós vonás, — főleg a jellegzetes rajzi, nagy láng, vagy a figura fejmozdulata, — de a test tagoltsága, az izmok erős hangsúlyai már az 1919-es magyar plakátstílust jelzik. A *Táncoló akt* — rajzok minden bizonnyal a „Nyugat” felíratú tervhez készültek, melyet inkább plakát — és nem címlap — tervnek gondolhatunk. Egyik utolsó datált munkája egy vázlatlap 1918 márciusából. Nem tudjuk, hogy a rajta levő vázlatok mihez készültek, a jelképes alakok a szenvedés, a fájdalom, a tépéttség kifejezői. Az erős, izmos férfitestnek a rajza is más mint az előző lapoké, gyúrt formái apró, izgatott ceruzavonásokból alakulnak ki, mozdulata olyan, mintha az Istennel perlekednék. A megadóna lehanyatló nő pedig torzó, Fémés Beck munkái között az egyetlen.

Művészete ikonográfiai vonatkozásban a századforduló gyakori motívumaihoz és azok jellegzetes szecessziós-szimbolista ábrázolásához kapcsolódik (Táncosnő, Ádám — Éva, Dante és Beatrice stb.). Egy-egy munkája kifejezetten a német szecesszió eszmeköréhez tartozik. Ilyen pl. a Pallas Athéné-fej, mely már Marées művészetében, majd a szecessziós Stucknál is fontos jelkép, de előfordul a darmstadti művésztelep házain is. Athéné a századforduló érzéki, bűnre csábító női típusával szemben az ellenpólust képviseli: a szellemiséget, a tisztaságot és szigorúságot. Fémés Beck ábrázolásán a görög pénzék hatása érződik. Szintén a görög művészetből ered, de Hildebrand műve (Nyilazók és Amazonok) tette népszerűvé a korban a *Nyilazók* témáját (Bourdelle, Geyger, Wrba, Vedres Márk stb.). Fémés Beck rajzai és plakettje elszakadnak a téma antikizáló feldolgozásától, a feszülő izmok és a testtartás az expresszív, dinamikus teststruktúra megmutatására adnak alkalmat. Művészetének visszatérő motívuma a táncosléptű, rózsát hirtő nő, melyet a művészet jelképeként értelmezhetünk. Így jelenik meg rajzain, köztük a Nyugat plakáttervén. Ez utóbbi egyidőben készült a Világ újságplakáttal. A két alak, a *Rózsát hirtő* és a *Fáklyavivő* egymáshoz párdarabjai, az emberi szellem szimbólumai.

A századforduló progresszív művészei közül csaknem mindenki írt, hozzászólott, nyilatkozott művészeti kérdésekről. Ezek az írások ugyanúgy részei az egyes életműveknek, mint a képek vagy szobrok, a kor művészetének és művészeti életének megismeréséhez pedig nélkülözhetetlenek. Fémés Becknek öt írása jelent meg, és kéziratban, két változatban maradt fenn Hans von Marées-ről szóló megemlékezése. Az Olbrich-emlék és a Marées-cikk megírására Osvát Ernő kérhette fel, akinek szerkesztői szelleme érződik is a cikkeken, mindkettőt kétszer íratta meg.

Az Olbrich-cikk első változata szép, korrekt ismertetés, olyan mintha művészeti író és nem az egykori tanítvány írta volna. A közölt változat sokkal szubjektívebb, annyira, hogy Fémés Beck darmstadti idejére vonatkozóan forrásértékű. Leírja találkozását Olbrichhal, megtudjuk, hogy milyen élményt jelentettek számára a művésztelep házai és kertjei, az a költői hangulat, „melyen átérződik a szervességnak biztos ismerete, majd annak néha tudatos mellőzése, olykor a megjelenés szépségének ártalmára is”. És megismerjük a „világi”-nak tartott Olbrich zárkózottságát, aki végül is nem tudott tanítványaival baráti viszonyba kerülni. Olbrich és Josef Hoffman művészetének összevetése pedig ma is helytálló művészettörténeti értékelés.[62]

A Marées-cikk ezt a személyességet természetszerűleg nem tudta elérni, talán azért is nem közölte. Osvát. Lényegében egy reflexiókkal kísért pályakép, amely nagyon szép, emelkedett hangú méltatással zárul. A Marées-festményeken felismert „csendes világ” Fémés Beck művészetének indítékairól tanúskodik, szinte kulcsot ad művei megközelítéséhez.[63]

A Mestrovic,[64] a Pór[65] és az Archipenko[66] írások mindegyike kiállítási beszámoló, kritika, bár nem azonos szándékkal készültek. A két szobrászt Fémés Beck fedezte fel a magyar műkritikában és ez annál inkább méltánylandó, mert mindkettőt töle nagyon különböző művész volt. Felismeri és csodálja tehetségüket, de azt is megírja, hogy az ő szobrászat-eszménye mennyire más. Fémés Beck a hildebrandi szerkesztességet és anyagelvűség szilárdnak hitt alapján áll, és innen szemlélve például a torzó nem önálló szobrászati forma, hanem komponálási hiba. Főleg Archipenkót marasztalja el, aki nem veszi figyelembe az anyagok természetét, ugyanazt a szobrot kőből vagy bronzból egyaránt elkészíti. Róla nem is alkothatott hí képet, hiszen csak öt munkája volt kiállítva Budapesten, és ezek a korai darabok még mind a nagy művek előtt készültek. Fémés Beck nyitottságát, hallatlan fogékonyságát bizonyítja azonban, hogy nem teszi dogmává a hildebrandi elveket, és a tehetség szabadságát hirdeti. „Az ilyen tehetségnek minden szabad; sok olyan, ami másnak nem.” — írja Mestrovicről. Az Archipenko-cikket pedig így fejezi be: „Páris minden szabadságával sugárik le munkáiról. A mai Páris, mely az új szépet, az új lehetőségeket, az új elmondani valókat keresi.” Az egyes művek értékelésében pedig bámulatatosan biztos ítéletű.

A Pór Bertalan-kiállításról szóló cikk az adott helyzetben szinte politikai tett, kiállás a festő és az új művészet mellett. A kiállítást követő hónapok (1911 március — április) művészeti vitái — az ún. Tisza-vita — mutatják, hogy éppen Pór művei kicsoda feszültségek kihozzantására adtak alkalmat. Ebben a helyzetben különösen fontos, hogy a Nyugatban már februárban, egy cikk keretében hárman is írnak Pór művészetéről.[67] Tersánszky a laikus néző és a közönségnevelés szempontjából közelít a képekhez, Berény Róbert alkotáslélektani, festészeti kérdéseket fejtet, Fémés Beck pedig szabályos kiállítás-kritikát ír. Várolja Pór tízezer művészi fejlődését, és jól látja meg a monumentalitás iránti különleges érzékét. Jellemzése szinte összefoglalása Pór korai művészetének. „Hozzá talán közelebb áll maga a művészet, a munkában felbukkanó sok vesződség, a problémák megoldása, mint a közepes értékű eredmények. Mélyre nyúl és új dolgokat hoz felszínre.” Hasonlóan elemző cikket tervezett Kernstok Károlyról is a Művészházbeli kiállítás alkalmából, ez azonban nem készült el, csak töredéke maradt fenn Fémés Beck hagyatékában.[68]

„A jelen éremművészetéről” írt cikke A Ház című folyóiratban jelent meg.[69] A századfordulón oly népszerű, majd rohamosan hanyatló francia éremművészetről fél évszázadig ez az egyetlen helyes értékelés.

Fémés Beck írásai normatív kritikák, mint ahogy művészete is a hildebrandi, fiedleri művészetelmélet normáin alapul. Ebben az elméletben is alapkérdés a századvég-századelő nagy dilemmája, az érzékelés és a gondolkodás

primátusának szembeállítását a művészi alkotásban. Fiedler elméletében már jelentkezik az a nézet, mely szerint a művészet nem a fantázia terméke, hanem is a valóság utánzása vagy átalakítása, hanem új valóság létrehozása. Femes Beck ilyen következtetésekig természetesen nem jutott el. De róla is elmondhatjuk, amit ő érzett meg Marées-ban, hogy a „természetlenség” és a „képlátás” megkülönböztetése „sok gondteljes órát” szerzett neki.

Femes Beck művészete a hildebrandi szobrászati-felfogáson alapul, amelyben a forma nem az érzékelés, hanem a gondolkodás révén teljesebbé válik. A művészi gyakorlatban az alkotó alárendeltje a műfaj öntörvényű kifejezőeszközeinek. Maga Hildebrand, aki nem szakadt el a történelmi előképektől — elsősorban a görögöktől — a természeti látványt meghatározott kompozíciós- és formareceptekbe kényszerítette bele, és így száraz, gyakran kiagyaltnak tűnő művészetet hozott létre.

Ezzel a spekulatív művészettel szemben Femes Beck művei elementárisabbak. Feszültséget tudott teremteni az érzékelés és a gondolkodás, a szenzuális és a racionális

formaalkotás között. Kétségtelen, hogy ez a késő szecessziós stilizálás alapján történt, és ennyiben nagyon is kötődött a századforduló művészetének már csak töredékesen megvalósuló stílussteremtő kísérletéhez, amelynek igazságai mulékonyak voltak. Az a szemlélet, amelyet Femes Beck magáénak vallott, még a 19. században gyökerezett és távol állt tőle mindenfajta autonóm formatorékvás. Alapja a természet, amelynek mélyét, a dolgok, a létezés lényegét kereste a felületi valóságok helyett. Ezt a lényegét azonban már nem a valóságos, hanem csak egy megemelt, ideális világban tudta realizálni, ahol a földi élet cselekvései már nem érvényesek, de amely az evilági formákkal még leírható. Ez a művészet-eszmény a tizedik század elején összhangban volt a magyar progresszív törekvésekkel, hiszen a tisztá formák és a szilárd kompozíció a rendteremtés lehetőségét szimbolizálta számukra. Generációjának kiábrándulását és mélységes tragédiáját Femes Beck már nem érte meg.

Nagy Ildikó

JEGYZETEK

1 Femes Beck Vilmos iskolai bizonyítványai, a tanulmányútjával kapcsolatos dokumentumok és munkakönyve Antalffy Ágnes, tanonczbizonyítványa Antalffy Mária tulajdonában.

2 1905. szept. 21-én érkezett Drezdába. Október 1-től 1906. febr. 24-ig dolgozott a Böhme & Hennen cégnél. Az erről szóló tanúsítvány, ill. a drezdai lakásbejelentő Antalffy Ágnes tulajdonában.

3 A rajz — hátoldalán Femes Beck Darmstadtba érkezésének dátumával — Antalffy Ágnes tulajdonában.

4 *Kontha Sándor*: Femes Beck Vilmos húsz levele. *Ars Hungarica*, 1976/1. 148.

5 Az oklevél Antalffy Mária tulajdonában.

6 L'Ungheria all'esposizione internazionale di Milano. 1906. (katalógus) 78. A kiállítás magyar pavilonja leégett.

7 *Kontha*: i. m. 149.

8 Az Iparművészeti Iskola levele Antalffy Ágnes tulajdonában.

9 Az értesítés Antalffy Ágnes tulajdonában.

10 *Rippl-Rónai József* emlékezése — *Beck Ö. Fülöp* emlékezése. Budapest 1957. 254.

11 *Kontha*: i. m. 150.

12 *A. Hildebrand*: A forma problémája a képzőművészetben. Budapest 1910. 48. (ford.: Wilde János).

13 Az 1908. jún. 19-én kelt levél Antalffy Ágnes tulajdonában.

14 Olbrich-emlék. Nyugat, 1908. 502–04. A cikk kísérőlevele: MNG Adattár: 3101/1930 számon.

15 *Beck Ö. Fülöp*: i. m. 257.

16 A cikk és a hozzá kapcsolódó levelek a MNG Adattárban: 3103/1930; 3100/1930; 3102/1930 számon. Közli: *Nagy Ildikó*: Femes Beck Vilmos kiadatlan írása Hans von Marées-ról. *Ars Hungarica*, 1984/1. 103–109.

17 Az 1909. jan. 28-án kelt levél Antalffy Ágnes tulajdonában.

18 *Kontha*: i. m. 150.

19 *Elek Artúr*: Femes-Beck Vilmos. Nyugat, 1919. 147.

20 *Elek*: i. m. 147.

21 *Kontha*: i. m. 150.

22 *Tóth Melinda* szíves közlése.

23 *Mestrovic Iván*. Nyugat, 1910. 477–78.

24 *Kernstok Károly*: A kutató művészet. Nyugat, 1910. 95–96. In: *Kortársak szemével* (szerk: *Pernecky Géza*) Budapest, 1967. 106–110.

25 *Pór Bertalan* kiállítása a „Könyves Kálmán”-ban. Nyugat, 1911. 407–08.

26 A művészek és Tisza István. *Pesti Hírlap*. 1911. ápr. 16. In: *Böloni György*: Képek között. Budapest, 1967. 576–589.

27 *Feleky Géza* előszava a Nyolcak 1911-es kiállításának katalógusában. Budapest, Nemzeti Szalon.

28 *Böloni György*: Femes Beck Vilmos. *Auróra*, 1911. júl. 15.

29 *Feleky Géza*: Szobrok, érmek. Nyugat, 1911. 993–96.

30 *K. H. (Kencsler Hugó)*: Femes Beck Vilmos. *A Ház*. 1911. IV. 5. sz. 218.

31 *Popper Leó*: Die Bildhauerei, Rodin und Maillol. Die Fackel, 1911. ápr. 29. 33–41. Magyarul: Magyar Filozófiai Szemle, 1972. 257–60.

32 Lásd a 28. jegyzetet.

33 Femes Beck Vilmos 1911. máj. 28-án kelt levele Tersánszky Józsi Jenőhöz. P. I. M.: V. 4330/46/1–12.

34 *Schiffer Miksa* 1911. okt. 14-én kelt megbízólevele Antalffy Mária tulajdonában.

35 Az 1912. jún. 3-án kelt képeslap: P. I. M.: V. 4330/46/1–12.

36 *Lengyel Géza*: Egy Munkácsy utcai villáról. Magyar Iparművészet, 1912. 284–89.

37 e. a. (*Elek Artúr*): Femes Vilmos szobrai. Az Újság, 1912. okt. 8. 23.

38 *Bálint Aladár*: Femes Beck Vilmos. Nyugat, 1912. 697–98.

39 Femes Beck levele: P. I. M.: V. 4330/46/1–12.

40 *Felvinczi Takács Zoltán*: Négyen a Nyolcak közül. Nyugat, 1912. 763–68.

41 *Archipenko*. Nyugat, 1913. 60.

42 A minisztérium levele Antalffy Ágnes tulajdonában.

43 Iparművészeti kiállítás a Művészházban. 1913. okt. – nov. — Munkáit bemutatta az Ernst Múzeumban is. *Bálint Aladár*: Femesné, Fridrik Mária hímei, Nyugat, 1913. 651.

44 Nyolcak és aktivisták. MNG. 1981. febr. 5. — ápr. 26. Kiállítási katalógus. 9–10.

45 *Major Máté*: „Magyar Művészi Munka”. Magyar Építőművészet, 1969/2. 53.

46 *Elek Artúr* 1914. aug. 19-én kelt levelezőlapja Antalffy Mária tulajdonában.

47 Az 1914. szept. 19-én kelt levelet közli: *Kozocsa Sándor*: Kaffka Margit kiadatlan levelei és két karcolata. *Nők Lapja*. 1974. aug. 3.

48 A „Viszontlátásra drága” című regényről van szó.

49 Femes Beck levele: P. I. M.: V. 4330/46/1–12.

50 Antalffy Ágnes tulajdonában.

51 Antalffy Mária tulajdonában.

52 *Rónay György*: Intézkedések és tervek a művésznevelés megreformálására 1918–19-ben. Művészettörténeti Értesítő, 1970. 2. sz. 141–47. Az oktatási reformterveket Reinitz Béla, Kernstok Károly, Lyka Károly, Hock János és Femes Beck Vilmos véleményezték.

53 *Elek Artúr*: Femes-Beck Vilmos. Nyugat, 1919. 148.

54 Építőipar — Építőművészet. 1918. 43. sz. 343.

55 *S. Salzman—K. E. Vester*: Hommage à Lehmbruck. *Lehmbruck in seiner Zeit*. (kiállítási katalógus) Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum. 1981. okt. — 1982. jan.

56 Györgyi Kálmán említett levelében szó van két tárgyról, amelyeket az Iparművészeti Múzeum vásárolt meg. Feltételezem szerint ezeket közölte a Magyar Iparművészet 1907. 249. oldalán, mint a múzeum tulajdonában levő darabokat. *Szilágyi András* szíves közlése szerint sem a tárgyaknak, sem egyéb vásárlásnak Femes Becktől nincs nyoma a múzeum anyagában.

57 *Elek*: i. m. 147.

58 Idézi: *H. H. Hofstätter*: Malerei. In: *Seling—Bauch*: Jugendstil. München, 1959. 137.

59 A hall részletes ismertetését lásd: *Gábor Eszter—Nagy Ildikó—Sármány Ilona*: A budapesti Schiffer-villa. Művészettörténeti Értesítő. 1982/2. 74–88.

60 *Domborműterv* címen. Nyugat, 1913. 128.

61 MKCS — C — I — 113

62 Lásd a 14. jegyzetet.

63 Lásd a 16. jegyzetet.

64 Lásd a 23. jegyzetet.

65 Lásd a 25. jegyzetet.

66 Lásd a 41. jegyzetet.

67 A három cikk egy címen jelent meg. Lásd: 25. jegyzet.

68 A töredék Antalffy Mária tulajdonában.

69 A jelen éremművészetéről. *A Ház*, 1911. 291–92.

Femes Beck Vilmos életrajzában pontosításához, műveinek datálásához nagy segítséget adott a Tersánszky—Tihanyi levelezés e korszakra vonatkozó anyaga (P. I. M.: V. 4330/167/1–75.), valamint *Vayerné Zibolen Ágnes*: Kaffka Margit arcképei. Irodalomtörténeti Közlemények 1960. 1. sz. 89–92.

Eredetiben vagy fotón fellelhető művek:

1. Disztányér hattyúval. 1904. (?) j. közepén: mesterjegy. Egykor az Iparművészeti Múzeum tulajdonában. Közölve: M. I. 1907. 249.
2. Leveles disztányér. 1904. (?) j. j. l.: mesterjegy. Egykor az Iparművészeti Múzeum tulajdonában. Közölve: M. I. 1907. 249.
3. Diszdoboz. 1904—05. (?) Ismeretlen helyen. (A fotó Antalfi Mária tulajdonában)
4. Disztál szőlőfürtökkel. 1904—05. (?) Ismeretlen helyen. (A fotó Antalfi Mária tulajdonában)
5. Ónarckép. 1905. 39 mm. Bronz, öntött érem. J.b. közepén: mesterjegy. MNG. Ltsz.: 56.320-P
6. Liszt Ferenc. 1906. 157×63,5 mm. Bronz, öntött plakett. J.b.: mesterjegy. MNM. Ltsz.: 9/1 A/906
7. Gyermekefej. 35 mm. Bronz, öntött érem. J.j. közepén: mesterjegy. MNG. Ltsz.: 56.322-P
8. Olga. 48×30 mm. Bronz, öntött plakett. J.j.l.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: 56.321-P
9. Gerbeaud Emil és neje. 1909. 222×165 mm. Bronz, öntött plakett. J.j.: FÉMES BECK VILMOS. Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum. Ltsz.: 79.109.1.
10. Női akt harsonával. 1910. 395×242 mm. Karton, ceruza. J.j.l.: 1910. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.89.1.
11. Álló férfi akt. 1911. 425×258 mm. Papír, ceruza. J.b.l.: Femes Beck Vilmos 1911. Téglá Istvánné tulajdonában.
12. Fekvő férfi akt. 260×420 mm. Papír, ceruza. J.n. Gombosi György hagyatékából Méhes Vera tulajdonában
13. Plakett-terv („Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, 1861” felíráttal). 1911. 285×228 mm. Papír, fekete és vörös kréta. J. n. MNG. Ltsz.: F.64.8.
14. Tersánszky Józsi Jenő. 1910—11. Gipsz. Ismeretlen helyen. Közölve: Auróra, 1911. 307, 301.
15. Férfiarckép. 1910—11. Gipsz. Ismeretlen helyen. (A fotó Antalfi Mária tulajdonában)
16. Férfifej. 1910—11. Gipsz. Ismeretlen helyen. Közölve: Auróra, 1911. 319.
17. Női fej. 1910—11. Gipsz. Ismeretlen helyen. Közölve: Auróra, 1911. 309.
18. Férfifej. 1910—11. Gipsz. Ismeretlen helyen. Közölve: Auróra, 1911. 308.
19. Vázlat a Lechner-érem elő- és hátlapjához. 1911. 230×145 mm. Papír, ceruza. J.b.l.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: F.64. 14/1.
20. Vázlat a Lechner-érem hátlapjához. 1911. 98×88 mm. Papír, vörös kréta. J.n. 1911. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.105.1.
21. Lechner Ödön (előlap). 1911. 72 mm. Bronz, öntött érem. J.j.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: 55.105-P
22. Lechner Ödön (hátlap). 1911. 72 mm. Bronz, öntött érem. J.j. közepén: mesterjegy és 1911. MNG. Ltsz.: 55.105-P.
23. Térdelő női akt madárral (az ÉKE 1911-es tagilletménye). 1911. 53,4 mm. Bronz, vert érem. J.j.: mesterjegy és 1911. MNG. Ltsz.: 55.104-P. Hatszögletű bronz, valamint vert ezüst és öntött bronz változata is készült.
24. Éremvázlat. 1911. 98×88 mm. Papír, ceruza. J.b. közepén: mesterjegy. MNG. Ltsz.: F. 64.14/3.
25. „A látásgyönyör istennőjének”. 1911. 74 mm. Bronz, öntött érem. J.j.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: 55.107-P.
26. Női akt-tanulmány („Látásgyönyör”). 1911. 250×210 mm. Karton, ceruza. J.j.l.: BV. MNG. Ltsz.: F. 64.13.
27. Ülő női akt madárral. 1911. 32×27 cm. Feketére festett gipsz. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.117.1.
28. Merítő nő. 1911. 80 mm. Bronz, öntött érem. J.j.l.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: 56.1395-P
29. Nő madárral, virággal. 1911. 85 mm. Bronz, öntött érem. J.j.l.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: 55.109-P
30. Táncoló női akt. 1911. 84×65 mm. Bronz, öntött ovális érem. J.n. MNG. Ltsz.: 55.108-P
31. Álló női akt. 34×30 mm. Bronz, öntött ovális érem. J.n. Beck István tulajdona.
32. Mária. 1911. 81 mm. Bronz, öntött érem. J.b.l.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: 55.103-P
33. „Lidinek szeretettel”. 1911. 100 mm. Bronz, öntött érem. J.b.l.: mesterjegy. Rónai Mihály András tulajdona.
34. Táncoló Bacchus. 1911. 58×51 mm. Bronz, öntött ovális érem. J.j.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: 55.102-P
35. Pallas Athene. 1911. Papír, ceruza. J.n. Egykor Bedő Rudolf tulajdonában.
36. Pallas Athene. 1911. 25 mm. Vert ezüst, illetve bronz érem. Közölve: A Ház, 1911. 188—198. közti képtáblák
37. Nyilazó férfi. 1911. Papír, ceruza. J.n. Vörösváry Ákos tulajdona.
38. Nyilazó. 1911. 352×270 mm. Papír, ceruza. J.n. Gombosi György hagyatékából Méhes Vera tulajdonában.
39. Nyilazó férfi. 1911. 56×38 mm. Bronz, öntött plakett. J.b.: 1911 és mesterjegy. MNG. Ltsz.: 55.106-P
40. Térdelő női akt. 1912. 280×230 mm. Papír, tus, diófapác. J.b.l.: Bp. 1912 Femes Beck Vilmos. Triznya József tulajdona.
41. Férfiakt. 468×307 mm. Papír, diófapác. J.j.l.: Femes Beck Vilmos. MNG. Ltsz.: 1954-4855
42. Álló női akt. 275×263 mm. Papír, tus. Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum. Ltsz.: 55.123.
43. Térdelő nő lepellet. 1912 (?). 38,5 cm. Gipsz, sötétre patinázva. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 83.114.1.
44. Térdelő nő (kútfigura az egykori Schiffer-villa halljában). 1912. 56 cm. Bronz. J.: hátul a talapzaton: Femes-B. Vilmos 1912. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 68.901.
45. Térdelő férfi (kútfigura az egykori Schiffer-villa halljában). 1912. 63 cm. Bronz. J.: hátul a talapzaton: Femes-B. Vilmos 1912. MNG. Ltsz.: 52.26.
46. Dombormű vázlatok. 1911. 230×296 mm. Papír, ceruza. J.b.l.: Femes Beck Vilmos 1911 Bp. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.109.1.
47. Dombormű vázlat. 1911—12. 90×78 mm. Papír, ceruza. J.j.f.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: F. 64.14/2
48. Virágtartó medence az egykori Schiffer-villa halljában. 1912. 120×190×50 cm. Sötétzöld, sárga és fehér márvány. J.: a második és a negyedik mezőben: B.P.EST 1912 FÉMES-B. VILMOS (ma: Hungarofruct-székház)
49. Vázlat reliefhez (vázlat az egykori Schiffer-villa halljának domborított vörösréz virágvázájához). 1911—12. 440×285 mm. Papír, szén. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.76.1.
50. Kompozíció, kettős akt (vázlat az egykori Schiffer-villa halljának domborított vörösréz virágvázájához). 1911—12. 323×115 mm. Papír, kréta. J.n. MNG. Ltsz.: 64.12.
51. Domborított vörösréz virágváza az egykori Schiffer-villa halljában. 1912. Ismeretlen helyen. Közölve: M. I. 1912. 298.
52. Reliefterv I (vázlat az egykori Schiffer-villa halljának domborított vörösréz virágvázájához). 1911—12. 402×227 mm. Pauszpapír, ceruza. J.j.l.: Femes Beck Vilmos. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.70.1.
53. Reliefterv II (vázlat az egykori Schiffer-villa halljának domborított vörösréz virágvázájához). 1911—12. 405×227 mm. Pauszpapír, ceruza. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.71.1.
54. Nő madárral. 1912. 41,5 cm. Bronz. J.: hátul a talapzaton: 1912. Femes Beck Vilmos. MNG. Ltsz.: 56.108-N. és Triznya József tulajdona. (Gipsze a székesfehérvári IKM-ban.)
55. Kalásztartó. (Női akt) 23,5 cm. Bronz. J.: hátul a talapzaton: Femes Beck Vilmos. MNG. Ltsz.: 56.107-N. (egy változata Táncoló nő címen, MNG. Ltsz.: 56.109-N.)

56. Női akt. (Táncosnő, Éneklő) 31,5 cm. Bronz. J.: a talapzaton: FÉMES BECK VILMOS. MNG. Ltsz.: 56.106-N és Szimeszku Józsefné tulajdona (másodpéldánya Táncosnő címen, MNG. Ltsz.: 5984)
57. Táncosnő. 26,5 cm. Bronz. J.: a talapzat hátoldalán: FÉMES BECK VILMOS. Triznya József, és BTM Kiscelli Múzeum tulajdona. Ltsz.: KM 74.24
58. Kandallóóra (tervezte Vágó József) Femes Beck Vilmos szobraival és elefántcsont portrédomborművével (Marco Besso). 1913. Ismeretlen helyen. Közölve: M. I. 1916. 83. (Fotó: Vágó-hagyaték)
59. Beatrice. 1913. 24,2 cm. Bronz. J.: a talapzat hátoldalán: FÉMES BECK VILMOS. Triznya József tulajdona
60. Dante. 1913. 24,5 cm. Bronz. J.: a talapzat hátoldalán: FÉMES BECK VILMOS. Letét Beck Juditnál. (Egy példány Triznya József tulajdona)
61. Kaffka Margit. 1913. 49 cm. Haraszi kő. J.n. PIM. Ltsz.: 1958/581 Színezett gipsz változata Horváth Tibor tulajdona.
62. Schöpfung Aladár. 47 cm. Patinázott gipsz. J.n. PIM. Ltsz.: 78.31.1.
63. Kenczler Hugó. 28 cm. (A márvány talapzattal együtt 49 cm.) Bronz. J.n. MNG. Ltsz.: 61.5-N. A gipsz Gráber Margit, a terrakotta változat a székesfehérvári IKM tulajdonában.
64. Éneklő lány. 31,5 cm. Bronz. (A talapzattal együtt 39 cm.) J.: hátul a nyakon: Femes Beck Vilmos szobrászművész, I. Krisztina krt. 167. MNG. Ltsz.: 6398
65. Táncoló nőalak. 1913 után. 97×65 mm. Papír, ceruza. J.n. MNG. Ltsz.: F. 64.15/5
66. Térdelő nőalak. 1913 után. 81×74 mm. Papír, ceruza. J.b.f.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: F. 64.15/2
67. Kútterv. 340×206 mm. Papír, ceruza, kék ceruza. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.83.1.
68. Kút dombormű terve. 176×211 mm. Papír, vörös kréta. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.108.1.
69. Hátaakt. (Kútszobor terve) 300×230 mm. Papír, ceruza. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.90.1.
70. Álló férfiakt. 420×260 mm. Papír, szén. J.n. MNG. Ltsz.: F. 64.2.
71. Akt kutyával. 293×184 mm. Papír, szén. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.78.1.
72. Relief-vázlat. 422×260 mm. Papír, ceruza, szén. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.98.1.
73. Almaszüret. 263×196 mm. Papír, kréta. J.n. MNG. Ltsz.: 1925-1121.
74. Ádám–Éva. 230×180 mm. Papír, kréta. J.n. MNG. Ltsz.: F. 64.11.
75. Ádám–Éva. 240×190 mm. Papír, fekete és vörös kréta. J.n. MNG. Ltsz.: F. 64.10.
76. Ádám–Éva. 105×105 mm. Papír, ceruza. J.b.l.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: F. 64.15/6
77. Ádám–Éva. Dombormű Lajta Béla egykori lakóházának hálósobájában. (Femes Beck tervét átdolgozta: Kozma Lajos.) Elpusztult. Közölve: Vámos Ferenc: Lajta Béla. Bp., 1970. 250.
78. Fűrészelők. 400×340 mm. Papír, kréta. J.n. MNG. Ltsz.: F. 64.1.
79. Szőlővivők. (Domborműterv) 1913. 240×315 mm. Papír, kréta. J. n. MNG. Ltsz.: F. 64.3.
80. Domborműterv. (Szőlővivők). 1913. J.j.l.: Relief-vázlat Femes Beck V. 1913. Ismeretlen helyen. Közölve: Nyugat, 1913. 129.
81. Férfiakt. 242×235 mm. Papír, vörös kréta. J.n. MNG. Ltsz.: 1919-567
82. Férfiakt. 665×175 mm. Papír, ceruza. J.n. MNG. Ltsz.: 1919-607
83. Lépő férfi, éreinter. 95×60 mm. Papír, ceruza. J.n. MNG. Ltsz.: F. 64.15/3
84. Táncoló nő. 110×110 mm. Papír, ceruza. J.j.f.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: F. 64.15/7
85. Nő és férfi figura (OH, SZERIELEM). 136×85 mm. Papír, ceruza. J. középen l.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: F. 64.15/4
86. Beteg, öreg tanítónő. 1914. 395×275 mm. Papír, vörös kréta. J.b. középen: Femes-Beck Vilmos 1914.
- XII. 31. Lengyelország. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.97.1.
87. Ülő férfi kucsmában. 1915. 400×280 mm. Papír, vörös kréta. J.b.l.: Femes Beck V. 1915 1/28. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.95.1.
88. Szakállas férfi. 1915. J.j.l.: Femes Beck Vilmos 1915. Ismeretlen helyen. Közölve: Nyugat, 1915. I. 684.
89. Vak zsidó. 1915. 268×278 mm. Barna papír, vörös kréta. J.j.: vak zsidó — Femes Beck Vilmos 1915 7/11. J.b.: Sulejow, Lengyelország. MNG. Ltsz.: F. 64.9.
90. Önarckép. 195×160 mm. Papír, kréta. J.n. MNG. Ltsz.: F. 64.7.
91. Utca, Albánia. 1916. 315×222 mm. Papír, ceruza J.j.l.: Ulica Alessio 916. XI. 10. Femes Beck Vilmos. J.b.: Albánia. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.94.1.
92. Férfiakt szekercével. 1917. 434×319 mm. Papír, vörös kréta. J.j.l.: Femes Beck Vilmos 1917. VIII. MNG. Ltsz.: 1925-1120
93. Plakátterv (Világ). 1917. 219×220 mm. Papír, szén, pasztell, ceruza. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.112.1.
94. Akt (Táncosnő). 1917 (?) 407×260 mm. Papír, vörös kréta. J.n. MNG. Ltsz.: 1919-606
95. Táncoló akt I. 1917 (?) 452×310 mm. Papír, vörös kréta. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.92.1.
96. Táncoló akt. II. 1917 (?) 452×310 mm. Papír, vörös kréta. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.93.1.
97. Nyugat — plakátterv. 1917. 365×260 mm. Papír, kréta. J.j.f.: Femes. MNG. Ltsz.: 15.757/63
98. Futó akt; rajz a Világ újságplakáthoz. 1917. 445×320 mm. Papír, vörös kréta. J.j.l.: Femes-Beck Vilmos 1917 VIII. MNG. Ltsz.: F. 64.4.
99. Rajz a Világ újságplakáthoz. 1917. 440×300 mm. Papír, vörös kréta. J.n. Letét Beck Juditnál.
100. Fáklyavivő; vázlat a Világ újságplakáthoz. 1917. 468×315 mm. Papír, vörös kréta. J.n. MNG. Ltsz.: F. 64.6.
101. Fáklyavivő; vázlat a Világ újságplakáthoz. 1917. 470×310 mm. Papír, grafit. J.n. MNG. Ltsz.: F. 64.5.
102. Világ; terv az újságplakáthoz. 1917. 290×200 mm. Papír, kréta. J.b.l.: Femes Beck 917 VIII. MNG. Ltsz.: 20.009/78
103. „Világ” — újságplakát. 1917. 94×63 cm. Nyomdai termék, egy példánya a MNG-ban. Ltsz.: 58.78.
104. Frankovich Iván, 1917. 132,5×102,5 mm. Bronz, öntött plakett. J.: a váll alatt: 1917: FÉMES BECK Vilmos MNM. Ltsz.: É. N. 12.A/1918.1.
105. Gróf Wickenburg Istvánné. 1917. 150×95 mm. Festett gipsz. J.j. közepén: 1917 Femes Beck Vilmos. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.116.1.
106. Wickenburg Mária Márka grófnő. 1917. 105×60 mm. Bronz, öntött plakett. J.j.f.: 1917 Femes Beck Vilmos. Antalffy Ágnes tulajdona. (212×120 mm-es változat is készült)
107. Plakett-terv II. (dr. Fridrich) 1917. 365×261 mm. Papír, ceruza. J.n. Székesfehérvár, IKM. Ltsz.: 82.100.1.
108. Dr. Fridrich Vilmos. 1917. 135×93 mm. Bronz, öntött plakett. (Ezüst és ón, valamint 160×100 mm-es bronz változat is készült.) J.b.l.: Femes Beck Vilmos 1917. MNG. Ltsz.: 55.1254-P.
109. Három férfi akt. 68×76 mm. Bronz, öntött plakett. J.n. MNG. Ltsz.: 56.916-P.
110. Táncoló nőalak. 82×78 mm. Papír, kék és fekete ceruza. J.j.l.: mesterjegy. MNG. Ltsz.: F. 64.15/1.
111. Táncoló nő. 1917. 32×16 cm. Márvány. J.b.l.: Femes Beck Vilmos 1917. BTM Kiscelli Múzeum.
112. Szende Pál. 1918. 170 mm. Bronz, öntött érem. J.: FÉMES BECK VILMOS 1918. MNG. Ltsz.: 50.2-P. (kisebb méretű, vert bronz változata is készült)
113. Mária. 1918. 100 mm. Bronz, öntött érem. J.j.l.: mesterjegy. Triznya József tulajdona.
114. Akt-tanulmányok. 1918. 170×106 mm. Papír, ceruza. J.j.f.: F.B.V. 1918. III. 15. Gombosi György hagyatékából Méhes Vera tulajdonában.

Érmek

Huszár-Procopius: Medaillen- und Plakettenkunst in Ungarn. Bp., 1932 c. korpusza alapján. (A továbbiakban H-P és a sorszám.)

1. Gyermekefej. 1909. 110 mm. Bronz, öntött érem. J.j.: FÉMES B. Vilmos 1909. (H-P 1015)
2. Kislányfej. 1910. 165×120 mm. Bronz, öntött, ovális érem. J.b.l.: 1910 és mesterjegy. (H-P 1021)
3. Heger József. 1910. 210×130 mm. Bronz, öntött plakett. J.j.l.: FÉMES és mesterjegy. (H-P 1022)
4. Hertzka Mária. 1911. 193×130 mm. Bronz, öntött plakett. J.j.f.: mesterjegy és 1911. (H-P 1023)
5. Dr. Hertzka Lotár. 1911. 190×132 mm. Bronz, öntött plakett. J.b.l.: 1911 és mesterjegy. (H-P 1024)
6. Bedő Bandi. 1911. 150×100 mm. Bronz, öntött plakett. J.b.: 1911 és mesterjegy. (H-P 1025)
7. Női fej. 1911. Bronz, öntött érem. J.j.: mesterjegy, b.l.: 1911. (H-P 1059)
8. Pécsi dalárda. 1912. 195 mm. Gipsz. (H-P 1043)
9. Gyermekefej. 1914. 135×100 mm. Bronz, öntött plakett. J.j.: mesterjegy és 1914. (H-P 1044)
10. Férfifej. 1917. 140×96 mm. Bronz, öntött plakett. J.j.: 1917 FÉMES BECK VILMOS (H-P 1050)
11. Sven Mária. 1917. 140×96 mm. Bronz, öntött plakett. J.j.: 1917 FÉMES BECK VILMOS (H-P 1051)
12. Rolf Mária. 1917. 140×96 mm. Bronz, öntött plakett. J. a váll alatt: 1917 FÉMES BECK VILMOS (H-P 1052)
13. Gróf Wickenburg István. 1917. 148×94 mm. Bronz, öntött plakett. J.j.: FÉMES BECK VILMOS. B.: 1917. (H-P 1054)
14. Gyulai úteg. 1918. 140 mm. Bronz, kétoldalas öntött érem. J.: előlapon lent: FÉMES BECK VILMOS, hátlapon b.l.: FBV 1918. (H-P 1056)
15. Női portré. 130×91 mm. Bronz, öntött plakett. J.n. (H-P 1017)

16. Lenau. 83 mm. Bronz, öntött érem. J.n. (H-P 1019)
17. Parasztféj. 155×170 mm. Bronz, öntött plakett. J.n. (H-P 1020)
18. Leányfej. 240×180 mm. Bronz, öntött plakett. J.n. (H-P 1026)
19. Női fej. 164 mm. Bronz, öntött érem. J.n. (H-P 1027)
20. Hermann Kohnert. 130×110 mm. Bronz, öntött plakett. J.n. (H-P 1046)
21. Marco Besso. 1913. 130×100 mm. Elefántcsont. J.n. (H-P 1018)

A szakirodalom többször hivatkozik egy Bartók-éremre is, de minden forrás megjelölés nélkül.

Szobrok

1. G. J. mérnök képmása. (Kiállítva: Múcsarnok: 1910. nov.)
- 2—4. Merengő, Imádkozó, Térdeplő — terrakotta szobrok
5. Pap Géza festő képmása
6. Eörsi Balog Brunóné arcképe, márvány
7. Bakos Sári arcképe — bronz
(2—7: kiállítva az emlékkiállításon, Belvedere, 1923)
8. Kabos Edit portréja (említi az Éber Lexikon)

Rajzok

1. Látásgyönyör — kréta
2. Lesbia — kréta (mindkettő kiállítva: Múcsarnok: 1910. nov.)
3. Pallas Athene — címlapterv, fekete és zöld kréta. Egykor Gombosi György tulajdonában.
Az emlékkiállításon bemutatott rajzok összefoglaló címet kaptak, ezek nem azonosíthatók.

A felvételeket Szepsi Szücs Levente készítette, az alábbiak kivételével:

- 8, 11, 23: Gelencsér Ferenc
- 17: Vágó-hagyaték
- 27: BTM Kiscelli Múzeum
- 28: ifj. Bertalan Vilmos

VILMOS FÉMES BECK (1885—1918)

Vilmos Femes Beck ist am 18. Februar 1885 als zehntes Kind einer verarmten Handwerkerfamilie in Budapest geboren. Einer seiner Brüder war Bildhauer, ein anderer Bronzegießer. Er selbst hat die Silberschmiedekunst erlernt, das diesbezügliche Diplom erwarb er im Jahre 1905. Zu dieser Zeit ist er schon einer der hervorragendsten Silberschmiede und Zieselierer, der regelmäßig auf Ausstellungen vertreten ist und Preise davonträgt. (1906 — Ausstellung in Mailand, Goldmedaille, usw.)

Mit einem staatlichen Stipendium bereist er zwischen Oktober 1905 und Februar 1909 die wichtigsten Kunstzentren Europas (Dresden, Darmstadt, München, London, Paris), überall arbeitet er als Silberschmied, verfolgt aber auch all die neuen Erscheinungen der anderen Kunstgattungen mit Aufmerksamkeit. Die Zeit (Mai 1906—Februar 1907), die er in der Künstlerkolonie von Darmstadt bei J. M. Olbrich verbracht hat, ist von besonderer Bedeutung. Die Gesamtkunst-Idee des Jugendstils und die Lehre seines Meisters über die durch die Kunst erhöhte funktionale Form werden zu einem überaus wichtigen, seine ganze künstlerische Laufbahn begleitenden Erlebnis.

Fémes Beck verbringt in München mit einigen Unterbrechungen zwei Jahre. Er arbeitet bei dem Hildebrand-Schüler Georg Roemer und besucht die Akademie, um an den Korrekturen von Hildebrand teilzunehmen. In München sieht er im Dezember 1908 die Nachlaßausstellung des Künstlers Hans von Marées, über die er auch einen Artikel schreibt. Das ist zugleich der andere Einfluß, der für seine künstlerische Laufbahn von entscheidender Bedeutung ist. Die hildebrandsche Auffassung von der Bildhauerei und die zeitlosen, den Zustand

des Seins widerspiegelnden Gestalten der Malkunst von Marées bestimmen die künstlerischen Prinzipien und die schöpferischen Ziele des Meisters.

Im Februar 1909 kehrt er nach Budapest zurück. Er schließt enge Freundschaft mit den fortschrittlichen Schriftstellern dieser Zeit, wird Mitglied verschiedener Kreise der radikalen Intelligenz. Er publiziert in bedeutenden Zeitschriften, schreibt u.a. einen Artikel über Olbrich und als erster in Ungarn würdigt er die Kunst von Mestrovic und Archipenko. Der Künstler schließt sich denjenigen progressiven, ungarischen Malern an, die unter dem Namen „Acht“ eine Künstlervereinigung bilden. Von 1911 bis zum Ausbruch des Krieges ist er als Gast an ihren Ausstellungen vertreten. Er fertigt Münzen, Porträts, und Kleinplastiken an.

Im Herbst 1911 wird er mit der bildhauerischen Ausstattung der Halle der Villa Schiffer beauftragt. Die im spätezeptionistischen, großbürgerlichen Stil erbaute Villa vereint in sich den Einfluß der Wiener Werkstätte und den gemäßigten ungarischen folkloristischen Dekorationsstil. Für den durch seine Maße imponierenden Raum hat Fémes Beck einen von Bronzestatuen gezierten Brunnen, ein mit Reliefs versehenes Blumenbecken aus Marmor und eine gepunzte, kupferne Blumenvase angefertigt. Damit hat er die Hauptwerke seines kurzen Lebens geschaffen. Aus mehreren seiner Werke kann man folgern, daß er mit Architekten zusammengearbeitet hat. Im Jahre 1913 wird er als einziger bildender Künstler mit neun Architekten Mitglied der Gesellschaft „Ungarische Künstlerische Arbeit“, die nach dem Vorbild des deutschen und österreichischen Werkbundes gegründet worden ist. Beim Ausbruch des Krieges wird er Soldat und

verbringt vier Jahre an der Front bzw. in Militärhospitälern. An den Folgen einer aus dem Krieg zurückgebliebenen Krankheit stirbt er am 16. Dezember 1918.

Nur vom Foto her kennen wir vier Stücke seiner Silberschmiedearbeiten, welche durch ihre Einfachheit und die die Struktur betonende Ornamentik beeindrucken. Die Münzen von Fêmes Beck sind größtenteils Porträts, es gibt aber auch eine, aus 6 Stücken bestehende Serie von 1911, in der er die Bewegungen der knienden, sitzenden, sich bückenden, schreitenden und tanzenden Frauengestalten variiert. In diesen dynamischen, den strukturellen Aufbau des Körpers betonenden Aktfiguren gibt er seiner bildhauerischen Absicht, den Körper und die dekorative Bewegung zur Widerspiegelung des seelischen Zustandes werden zu lassen, zum ersten Male Ausdruck. Seine kleinen Aktfiguren sind in Bewegung, handeln aber nicht; die emporgehaltenen Arme und die tretenden Füße sowie die irrealen Kopfhaltungen sind Träger von, mit Worten schwer zu beschreibenden Inhalten. In den zwei Bronzestatuen am Brunnen der Villa Schiffer wird das um die Jahrhundertwende so oft vorkommende Motiv von Adam und Eva zum Ausdruck der sich in Mann und Frau verkörpernden menschlichen Existenz. Die wehmütvolle Ergebenheit und der beinahe sakrale Charakter ihrer Bewegungen entfernen sie von der realen Lebenssituationen und drücken ihre Zusammengehörigkeit aus. Auf den Reliefs des Künstlers füllen die ausdrucksvollen Bewegungen der Gestalten den Raum aus; die Linien der sich beugenden und sich wendenden Körper sowie der Rhythmus der durch die Glieder abgeschlossenen Winkel sind mal parallel, mal spiegelbildartig. In ikonographischer Hinsicht knüpft seine Kunst an die um die Jahrhundertwende häufig vorkommenden Motive und deren charakteristische, secessionistisch-symbolische Darstellung (Tänzerin, Adam und Eva, Dante, Beatrice usw.) an.

Einige Werke des Künstlers wie z.B. der Kopf von Pallas Athene oder das durch Hildebrand populär gewordene Thema des Bogenschützen sind ausgesprochen

dem Ideenkreis des deutschen Jugendstils zugehörig. Die Werke von Fêmes Beck lösen sich aber von der antikisierenden Auffassung des Themas, die Dynamik der sich spannenden Muskeln und der Körperhaltung ist mit einer strukturellen, expressiven Formgebung gepaart. Häufig wiederkehrende Motive seiner Graphiken sind die im Tanzschritt schreitende, Rosen streuende Frauengestalt sowie der Fabelträger, die als Symbole erscheinen.

Zur Zeit der Entstehung der *l'art pour l'art*-Kunst, in den Jahren nach 1910, bekennt sich Fêmes Beck zu einem traditionellen, von der Zeit unabhängigen, besser gesagt zu einem eher zeitlosen Kunstideal. Das größte Problem für ihn wie auch in der ganzen Kunst der Jahrhundertwende ist, wie weit es gelingt, die sensuelle Seite mit der intellektuellen, Attraktivität und rationale Formgestaltung des Kunstwerkes in Gleichklang zu bringen. Es steht für ihn außer Zweifel, daß das ausschließliche Thema der Bildhauerei die menschliche Gestalt ist; sie ist aber nicht mehr Träger eines Ideals, sondern einer Attitüde.

In dieser Hinsicht ist Fêmes Beck unter den Bildhauern seiner Zeit verwandt mit Wilhelm Lehmbruck. Die Werke des Künstlers gründen auf den Prinzipien von Hildebrand und Marées, die um die Jahrhundertwende das Ideal der Struktur und der Stofflichkeit sowie das der reinen Form noch einmal zurückbrachten. Durch Stilisierung erhebt Fêmes Beck diese Form über die Erscheinung, wodurch er die Synthese von „Erscheinungsbild“ und „Existenzbild“ schafft. Im Verhältnis zu den eher trockenen und spekulativen Skulpturen der Anhänger Hildebrands, sind seine Werke elementarer und individueller, und wir müssen darin den Einfluß der fortschrittlichen ungarischen Kunst der Zeit, den mit reißenden Schwung der Zeit und die stilschaffende Kraft sehen, mit Hilfe derer versucht wird, das Verhältnis zwischen Mensch und Universum — wenn auch nur auf einer zeitlosen, ideellen Ebene — aber noch in Harmonie, zu zeigen.

A TÉRALAKÍTÁS ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA A DE STIJL CSOPORTBAN

Theo van Doesburg 1920 februárjában Párizsban Mondrian műtermében találkozott először Leonce Rosenberggel, aki akkoriban nyitotta meg galériáját a *L'Effort Moderne*-t és azonos néven folyóiratot indított állandó fórumot teremtve a kortárs művészet legjobbjai számára. Rosenberg a Holland De Stijl avantgarde csoport szellemi—művészi megnyilvánulásait kezdettől fogva értő figyelemmel kísérte és adakozó lelkesedéssel fogadta. Ő adatta ki a De Stijl eszmélet-filozófiai téziseit megfogalmazó Mondrian írásokat franciául *Le Neo-Plasticisme* [1] címmel és tervbe vette Doesburg alapvető munkájának, a *Klassiek-Barok-Modern-nek* [2] megjelentetését is.

1923 októberében „*A holland De Stijl építészei*” címmel a galéria öt termében átfogó kiállítást rendezett tervrajzokkal, modellekkel, dokumentációval bemutatva egy avantgarde mozgalom azonos szellemi bázisra épülő egységes művészi arculatát (1. kép). Az újdonság erejével ható letisztult formanyelv revelációt keltett a párizsi közönség körében, a sima fehér falak, színes négyszögű síkok és színesre festett egyenes vonalú bútorok valóban azt sugallták, hogy minden részletében azonos művészi álláspontot képviselő alkotók mutatkoztak be itt. Azonban az 1917-ben alapított De Stijl szellemi-művészi egysége a húszas évek közepére már egy rendkívül bonyolult hálózat foszladozó szövődéke volt, amelynek felfejtése nagy körültekintést igényel.

Theo van Doesburg, a De Stijl lap szerkesztője és a mozgalom egyik kulcsfigurája felismerte az első közös európai bemutatkozás kivételes lehetőségét, ugyanakkor maga is érezte a széthullóban levő csoport időleges egységbe kovácsolásának disszonanciáját. A kiállítás szervezési stádiumában egyik levelében így ír: „... a modell- és tervkiállításnak egy csoport, a De Stijl csoport *egységéből* kell kiindulnia. Az volna a legjobb persze, ha mi hárman (Doesburg, Mondrian, Oud-G. M.) állítanánk ki, de Rosenberg ezt nem nézné jó szemmel. Feladatunk most a megfelelő embereket a megfelelő helyre. Piet (Mondrian-G. M.) vállalta, hogy kiosztja a feladatokat és ennek megszervezésébe Huszárt is be akarja vonni. Van der Leek nem állíthat ki, hiszen az ő munkái annyira különböznek a miénktől. Továbbá mindenben szabad kezdet kaptunk. Elrendezés, anyag, konstrukció és a többi rajtunk áll; Rosenberget csak a kiállított anyag mennyisége érdekli és a mi munkáink vízre bocsátása Európába és Amerikába... „*Most vagy soha*” ez legyen a mottónk.” [3]

A kiállításon a De Stijl alapító tagjai [4] közül J. J. P. Oud, Huszár Vilmos, Jan Wils, Gerrit Rietveld és természetesen Theo van Doesburg szerepeltek. De nem volt jelen Robert van 't Hoff, Bart van der Leek, Vantongerloo és Piet Mondrian.

A De Stijl csoportban az egység megbomlásának folyamata a modern építészet és belső téralakítás különböző művészi megítélésének történeteként követhető nyomon.

Érdeemes a következőkben megvizsgálni tehát, hogy milyen elméleti alapvetések és művészeti áramlatok érvényesültek a mozgalom életében; az egyes időszakokban milyen vezérelvek határozták meg a csoport domináns karakterét. Jól kirajzolhatók azok az eltérő szemléleti megközelítések — különösen az építészet területén —,

amelyek a húszas évek elejére a közös világnézeti gyökerekre építő mozgalom egységének lazulását és fokozatos széthullását előidézték.

A De Stijl folyóirat alapításakor 1917-ben elsősorban Mondrian elméleti és művészi munkájára alapozva a 20. századi művészet alapvető és radikális megújítását valamint az új formanyelv közérthetővé tételét, terjesztését vallotta hivatásának. A tagság festőkből és építészekből, egy szobrászból és egy autodidakta íróból állt. Mondrian *neoplaszticizmus*ként elfogadott átfogó rendszerét mindannyian magukénak vallották és annak szelvényében dolgoztak.

Számukra az elvont művészet lényegfeltáró természete, konkrétan a *festészet* naturától, jelenségvilágtól tudatosan elfordult absztrakt kifejezőeszközei az egyetemes tartalom formái megnyilvánulásai voltak. A tiszta plasztikus elemek megszabadulva a természet színeitől, formáitól, térvizonylataitól, amelyek Mondrian szerint állandó változékonyságukkal és mulandó testiségükkel elfedik a mélyebben lakozó és örök érvényű törvényszerűségeket, a festészet lényegét, a színeket és a kétdimenziós síkot a maga absztraktságában teszik konkrét valósággá, miközben a festészetben túllépve univerzális összefüggéseket világítanak meg. A természet színei az alapszínek elméleti hármasságára tisztulnak (vörös, sárga, kék — fehér, fekete, szürke), a téri formák síkokká redukálódnak, melyek szélességi és hosszúsági dimenzióit a horizontális és vertikális egyenesek adják. A távlati hatást az alapszín-viszonylatok helyettesítik, az egymástól elhatárolt színsíkok (mint a térformák összetevői) absztrakt formában a téri látás lényegét szemléltetik. A kép eleven harmóniáját, mint az ősi egységet, az ellentétek szüntelen kiegyenlítésének örökmozgó mozdulatlan-ságát a művészi intuíció lényegi átélőképesége teremti meg a ritmussal, a képfelület arány- és egyensúlyviszonylatainak komponálásával. A művészi alkotóerő így módon képes — bár csak modellszerűen — az „abszolút harmónia” újratemtésére a műalkotásban, tiszta plasztikus (képi) eszközökkel. [5]

Létrejött tehát a csoportra általánosan érvényes vizuális eszköztár, mely a függőleges és vízszintes egyenesekre és a primer színsíkok valamint a fehér, fekete, szürke használatára redukálódott.

Mondrian rendszerében az idő és a tér (tartam és zárt forma), mint a végesség, a dologi világ viszonylagossága nem szerepelt. A lényegi kifejezést egyelőre *kizárólag a festészet redukált elvontságában tudta elképzelni* és az építészet konkrét, mindennapi szükségletekhez kötődő valóságosságát nem tartotta alkalmas közegnek. Ebben kiváló partnerre lelt *Bart van der Leek* festő személyében, aki szintén a kétdimenziós képi valóság független, önálló szabadságát tartotta a korszellem érvényesítésére egyedül alkalmas médiumnak. Talán éppen ezért mégis Leek volt az első, aki a *festészet és építészet együttműködésében* látott lehetőséget az ellentmondás feloldására; az elvont elmélet és a mindennapi gyakorlat közvetlen összehangolására.

Tíz években festett képein nagy fehér felületeken vörös, sárga, kék geometrikus síkok jelennek meg, a kompozíciókban már csak halványan emlékeztetve a figu-



1. Galerie l'Effort Moderne, Párizs, 1923: „A holland De Stijl építészei” kiállítás

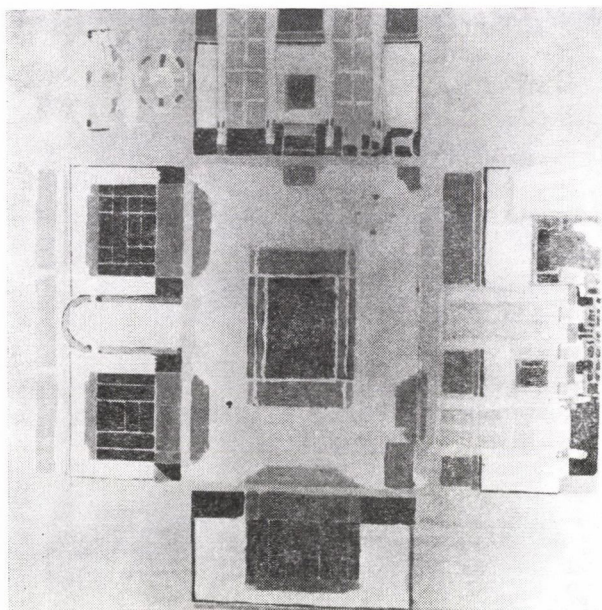
rális kiindulás motívumaira. A ritmikusan elhelyezett színes síkokkal az elemeire bontott tárgy a síkfestészet világába transzponálódott. Az egyiptomi és kora középkori *falfestészet* lényegre koncentráló, a látott valóság helyett a valóság törvényeit megjelenítő monumentalitása ihlette arra, hogy a modern kor absztrakt öntudatának stíluserejű kifejeződését a festészet és építészet megújult kapcsolatában lássa. Ehhez azonban elsősorban a hagyományos építészeti szemlélet alapvető megváltozását tartotta szükségesnek.

Első lépésként a két műfaj lényegi különbségeit fogalmazta meg summásan öt pontba szedve.[6] A festészet „destruktív” karakterét, vagyis a természet plaszticitását a képi kifejezés síkjára átemelő jellegét ellentétbe állította az építészet valós térben létező, *konstruktív* minőségével. A modern festészet *nyitottságát* az építészet alapvetően *zárt* szerkezetével, a festészet *színekkel teret érzékelhető* tulajdonságát az építészet *színnélküli síkokból konstruáló* sajátosságával. „A modern festészet plasztikus (képi) egyensúly szemben az építészet konstrukciós egyensúlyával (teher és támasz).”[7] A festészetet a maga elvontságában határtalanabbnak érezte a művészi kifejezés közegeként, az építészetet felszabadíthatónak tartotta a modern festészet segítségével. Leck véleménye szerint az építész akkor érti meg tényleges hivatását, ha az épület konstrukcióját úgy alakítja, hogy minél nagyobb teret engedjen a festőnek, aki a színek térbontó erejével feloldhatja a zártságot. Nagy fehér falfelületekre tartott igényt, ahol a színes geometrikus elemek kompozíciója, összhangban a többi berendezési tárggyal a nyitottság érzetét kelti.

Az ideális elképzelések és a valóság azonban a tizedes évek közepén még meglehetősen távol álltak egymástól. Az építészek koordináló, vezető szerepe mélyen beívó-

dott a köztudatba, és a gyakorló építészek sem szívesen mondtak le előnyös helyzetükről. Ennek következményeként a húszas évek elejéig, noha számos vállalkozás részese volt építész és festő, a *meghatározó szerep* minden esetben az *építésze* volt.

Bart van der Leek 1916–17-ben a neves holland építésszel, H. P. Berlage-val dolgozott együtt. Megbízását Bremmer hágai műkritikus és lapszerkesztőnek köszönhetette, aki a legrangosabb műgyűjtők tanácsadója volt. Bremmer ismerte Van der Leek festményeit, 1913-ban ő rendezte első önálló kiállítását. A jómódú bánya- és hajózási üzemtulajdonos Kröller Müller család festményvásárlásait is Bremmer bonyolította, a kiváló modern gyűjtemény ma Európa egyik legrangosabb kollekciója. Ő ajánlotta Van der Leeket az építkezni szándékozó család figyelmébe. Leck elsőként monumentális ívegablakot tervezett a cég hágai irodájának lépcsőházába, később a vállalat állandóan foglalkoztatott művésze lett. 1916-ban a család wassenaari villájának átépítése során merült fel a gondolat, hogy az épület egy reprezentatív helyiségét ún. „*művészszobává*” alakítsák, ahol művészek, műgyűjtők találkozhatnak. Az építészeti megoldással Berlage-t bízták meg, a színrendszer tervezését Leck kapta meg. Ekkor tapasztalta először, hogy milyen kötöttséget jelent olyan építésszel együtt dolgozni, aki a *festő szerepét csupán az épület meghatározta konstruktív elemek színes kiemelésében látja*. Berlage alig hagyott szabad falfelületet a festő számára, a többszörösen megtört falsíkok és a nagyméretű bútorok nehéz feladat elé állították Lecket. A színes gouache terv mutatja, (2. kép) hogy a többnyire fehér falakat körben a mennyezet közelében szélesebb vörös, alatta keskenyebb kék sáv szegélyezte. A fehér faltól-falig szőnyeg közepén fekete négyyszögű kisebb szőnyeget helyezett el, melyet vörös és kék csíkok vettek



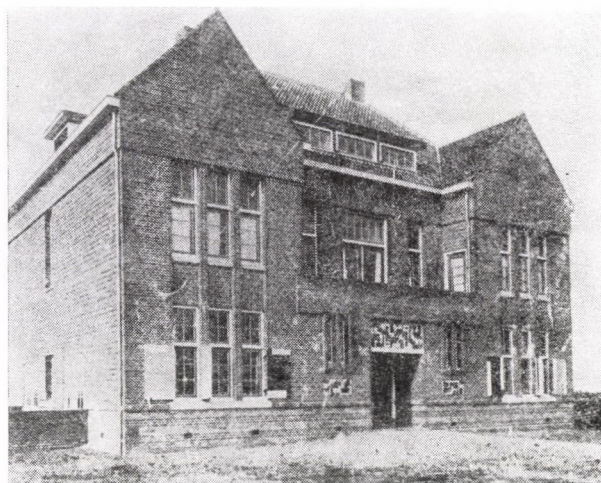
2. Bart van der Leek: Színterv a Kröller-Müller villa művészszozájához, Wassenaar, 1916–17; gouache, papír, 70 × 70 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller

körül. A bútorokat szintén a Leek tervezte kék huzatok fedték, az asztalon fehér terítő volt vörös, kék, barna és fekete csíkokkal. A konstruktív elemek hangsúlyos meghatározottságában a merev szimmetrikus elrendezés, az egyes falakon egynézetre komponált statikus kompozíciók a korai színes enteriőrtervek jellegzetesen viszatérő sajátjai. A festők még erőtlén, de elszánt kísérletei ezek, hogy az építészeti kereteket kitérjessék és a megújult festészeti formanyelvet az építészettel egyenrangúvá tegyék a belső térben.

Bart van der Leeket rossz tapasztalatai bizalmatlanná tették az építészekkel szemben, ezért mikor megtudta, hogy az eredetileg modern festők együttműködésére alapított De Stijl folyóirat munkájában építészek is közreműködnek, a kilépés gondolata foglalkoztatta. 1918-ban meg is vált a mozgalmától, de ennek az elvi nézetkülönbségeken túl személyes okai is voltak.

Theo van Doesburg korai vállalkozásai két De Stijl építész, J. J. P. Oud és Jan Wils tevékenységéhez kapcsolódtak. Oud Berlage tanítványa volt, első munkáiban a téglalapépítkezés hagyományos vonalát vitte tovább. Mestere elvei szerint a középkori építészethez hasonlóan a 20. század embere is az építészetben láthatja viszont kora életideáljának szintézisét, a különböző művészeti ágak harmonikus együttesében. Számára azonban a Gesamtkunstwerk gondolata továbbra is az építészet mindent átfogó hegemoniáján nyugodott. A téglalapépítkezésben a puritán egyszerűség és a felületi dekorativitás egységét dicsérte. Oud és Doesburg nagyszabású együttműködését a leideni *De Vonk* (Szikra) munkás nyaralóház építésekor az idős építész kissé ódon szemléletének levegője lengte körül (3–4. kép).

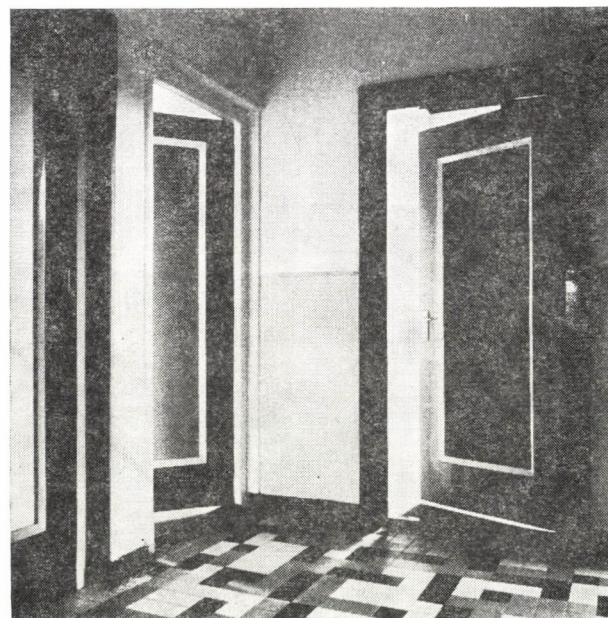
A leideni munkásszövetség 1911-ben létesített alapot egy a város környékén épülő kirándulóház kivitelezésére; Berlage elfoglaltsága miatt nem vállalta a munkát, maga helyett a fiatal Oudot ajánlotta. A vidéki kúriák testes nyugalmat idéző szimmetrikus téglalapépület nem hozott újat, bár a homlokzaton kiegyensúlyozott vertikális horizontális osztások a De Stijl elveit érvényesítették. Doesburg szerepe az építészeti koncepciónak alárendelt alkalmazott művészé volt. A homlokzatra tervezett absztrakt téglakompozíció dekoratív elemként szinte beleolvadt az egységes felületbe; a belső térben kivitelezett mázas kőpadló és a színes ajtók is az épület adta konstruktív elemeket hangsúlyozták. A szimmetrikus el-



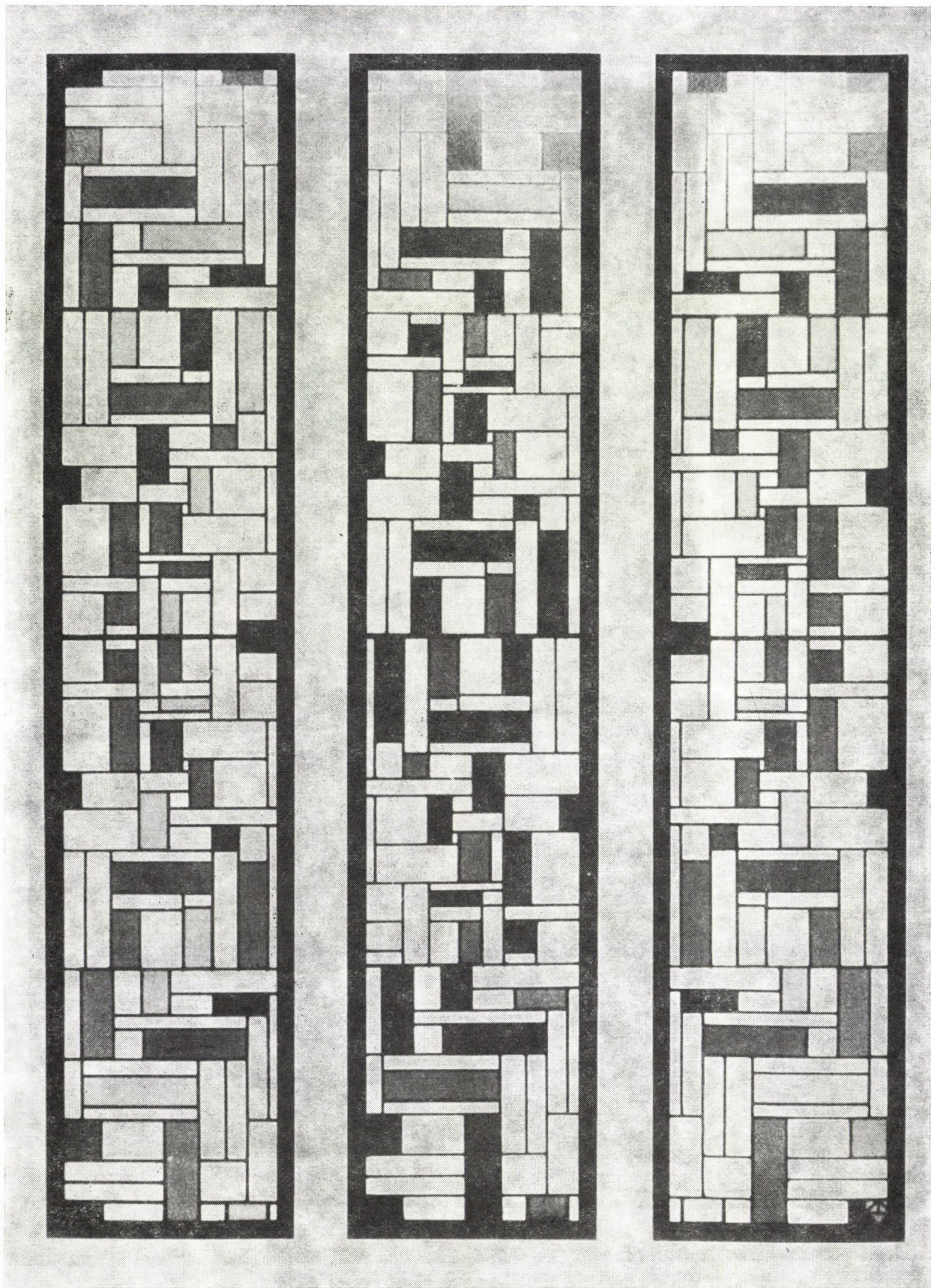
3. J. J. P. Oud-Theo van Doesburg: Vonk munkás nyaralóház, Noordwijkerhout, 1917

rendezés kényszerűsége ismét előtérbe került, de Doesburg rafinált színhasználatát és találékony színkombinációi izgalmas, szinte vibráló hatást kölcsönöztek a folyosótérnek. Doesburg kiszolgáltatottságát az is mutatja, hogy bármennyire az izzó színek összehatására építette a mázas csempék kompozícióját, a lépcsőházba tervezett sötét üvegablak meghiúsította az elképzelt benyomást. Míg Ouddal együttműködve Doesburg csak részfeladatok megoldására kapott megbízást, Jan Wils komolyabb művészi kifejezés lehetőségére adott módot. Wils szülővárosában, Alkmaarban a Lange család kérte fel városi házának megtervezésére. Az 1917 februárjára elkészült tervek szerint jelentős szerep várt Doesburg festői közreműködésére. A Vonkhoz hasonlóan az ajtó- és ablakeretek festése, az ebédülő teljes színrendszere és a lépcsőházban a korlát és egyéb famunkák színezése, valamint a közel háromméteres háromrészes üvegablak megtervezése (5. kép).

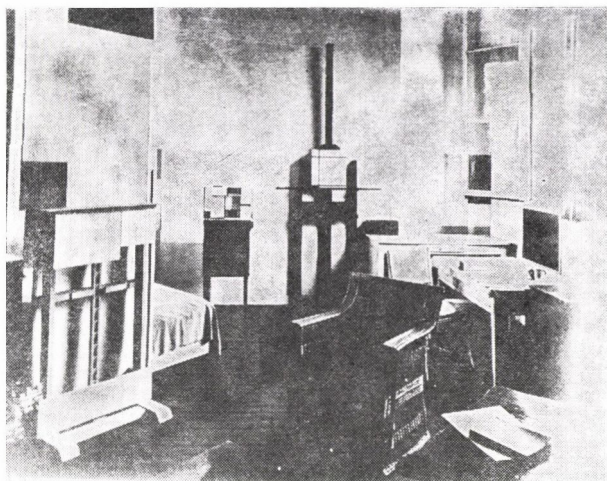
Az üvegablak három hatalmas szárnya triptichonszerűen tematikusan összekapcsolódott. Bach fűgáinak ins-



4. Theo van Doesburg: Padlózat és színes ajtók a Vonkban, 1917



5. Theo van Doesburg : Kompozíció IV. (három részes), 1917; üvegablak, 286,5×56,6 cm, Dienst Verspreide Rijkskollekties



6. Mondrian párizsi műterme, 1926

pirációjára a választott vizuális elemek variációi alkották a kompozíciót. A De Stijl formarendjét követve az alap-
elem csakis négyszögű, derékszögű síklap lehetett. Ennek
változó helyzete, mérete és színe képezte a variációsort,
az elvont téma kibontását. A két külső szárny színeiben
azonos volt, felépítésében tükröképet mutatott. Doesburg
itt alapszíneket használt; vöröset, sárgát, kékét valamint
feketét és átlátszó fehéret. Ezek ellentétként a középső
mezőben kevert színeket alkalmazott; zöldet, narancsot
és ibolyát. Itt a két középső elemvariáció a szomszédos
külső témának 180°-os elfordítottja volt.

A *zene és festészet* kapcsolata régóta foglalkoztatta
Doesburgot. A *Klassiek-Barok-Modern* című esszéjében
arról írt, hogy a zene a legelvontabb művészi közeg,
melyben az egység és harmónia ideálja megfogalmazható
tisztán a hangok építkezésével, rendszerbe szervezésé-
vel. Nem a melódia és a természet hangjainak imitálása,
hanem a világos szerkezet evidenciái adják a műélvezet,
a megértés kivételes pillanatait. Hasonló evidenciákra
törekszik a modern festészet is a vizualitás eszközeivel. [8]
Ez a gondolat vezérelte az üvegablak tervezésekor.

Az *étkező falára* elképzelt primer színekkel és feketével
festett geometrikus kompozíció horizontális hangsúlyú
volt, egy motívumegyüttes és annak tükröképe jelent
meg. Az elrendezés megint csak a *fal előtt álló szemléltő*
*nézőpontját vette alapul nem számolva a mozgás lehetősé-
geivel, az időfaktorról.* A korai színes enteriőrök szinte
mindegyike ezt a kompozíciós programot követte. Ennek
valószínűleg az lehetett az oka, hogy a De Stijl tagság
körében ekkoriban az *építészeletről alkotott nézeteket* meg-
döntően Mondrian — a „festő” — *elméletcentrikus meg-
közelítése* határozta meg, az ettől eltérő dinamikusabb
értelmezés csak később alakult ki.

Mondrian elvei szerint az építézet hasonlóan a festé-
szethez lényege szerint *konceptuálisan és nem materiálisan*
ragadható meg elsősorban. A sikokból tevődő tér
szimultán érzékelése emlékeztünkben egyetlen síkká áll
össze, ily módon a vertikális—horizontális kiterjedést
szemléltető színes négyszögű rendszer frontálisága itt is
érvényes. [9] Ez a statikus szemlélet magyarázza tehát
a belső tér négy falának felnagyított festővászonhoz ha-
sonló kezelését, ahol a négy zárt kompozíció külön-külön,
egymástól függetlenül is befejezett egészet alkotott.

Mondrian építészeletről vallott nézeteinek legtokéle-
tesebb megvalósulása mindennapi környezete, *műterme*
volt (6. kép). A művésztelier különleges belső tér, egy-
szerre az alkotó abszolút magányt igénylő munkahelye,
az elkészült és félig kész művek kiállítótere, a barátok és
gyűjtők előtt megnyíló fogadótér. Állandóan változó el-
rendezése az alkotót foglalkoztató aktuális művészi problé-
mák érzékeny mutatója. Mondrian számára műterme
műalkotás volt; művészeti-filozófiájának tárgyasulása.
Stúdiójával kapcsolatban így írt: „Kifesteni egy szobát

legalább olyan nehéz, mint megfesteni egy képet. Nem
eleg vöröset, sárgát, szürkét stb. egymás mellé helyezni.
Ez csupán dekoráció lenne. . . Minden a hogyanon mú-
lik, hogyan helyezük el az elemeket, az arányokat ho-
gyan választjuk meg, hogyan kapcsolódnak egymáshoz
a különböző elemek színei. . . Rögtön eltűnik az absz-
trakt-reális [10] festmény amint plasztikai szépségét a
környező térbe transzponáljuk a szoba színes terüle-
tekre osztásával.” [11]

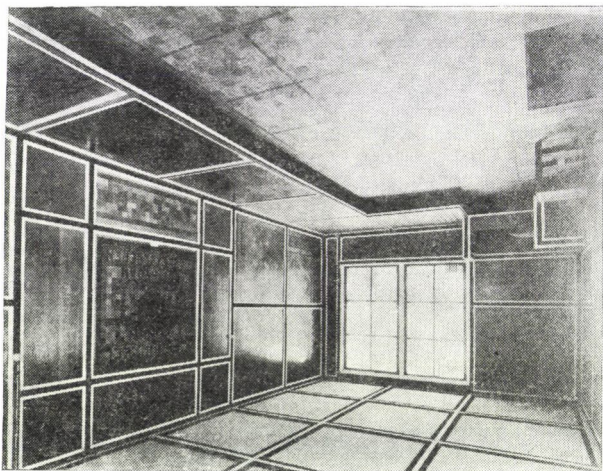
Amennyire szilárdan hitt az építészeti tér konceptuá-
lis megragadásában, lényegét a vertikális és horizontális
egyeneselek meghatározta síkban értelmezve, és a térér-
zékelésben a linearitást, az egymásutániséget hangsú-
lyozva, annyira idegenkedett kollégái színes enteriőrei-
nél a végleges megoldásoktól, falra festett kompozíciók-
tól. Műtermében festőállványokat helyezett el, melyekre
éppen elkészült képeit állította, a falakra pedig színes és
szürke kartonból kivágott derékszögű négyszögeket ra-
kott, melyeket állandóan cserélt. A teljes falat kitöltő
színes négyszögek mindig változó, de az adott időben
zárt egységei képeinek felnagyított változatai voltak. A
falak elé helyezett vásznaival demonstrálta, hogy nem
tesz különbséget a festészeti sík és az építészeti tér lénye-
gileg azonos vizuális megjelenítése között.

Pályatársaihoz hasonlóan *Huszár Vilmos* is a tízes
évek második felétől színes enteriőrtérket készített.
Kötődése az alkalmazott művészetekhez azonban ré-
gebbi keletű. Budapesten az Iparművészeti Iskolába járt
és később Hágában a Művészkör [12] építész-iparművész
szekciójában dolgozott. Üvegablak-tervei konkrét meg-
rendelésekre készültek, melyeket többnyire a Művész-
kör műhelyeiben kiviteleztek. Festői elveiben a De Stijl
szellemiségéhez kapcsolódott; 1917-ben már nonfigura-
tív képein színes négyszögű elemekből építkezett. Egyé-
niségében inkább Doesburg energikus, dinamikus szem-
élyiségéhez hasonlított; Mondrian konzekvens művé-
szeti-filozófiája tiszteletet váltott ki belőle. Elragadtatás-
sal szemlélte Mondrian festményeit, esztétikai írsaiban
pedig a neoplaszticizmus népszerűsítője volt. Korai ké-
pei és enteriőrtérvei kétségtelenül Mondrian művészi-
szellemi befolyásáról tanúskodnak. Mégis Huszár volt
talán az első, aki gyakorló iparművész lévén az elméleti
szempontokon túl a *praxis* változó mozgékonyágát
tervezői szemléletébe injektálta, s a művészi kivitelezés-
ben alkalmazta.

Ahogy Bart van der Leek a Kröller Müller családban,
Huszár Vilmos a voorburgi faárugyáros *Cees Bruynzeel*
személyében talált rá az ideális *megrendelőre*. Nem volt
könnyű az új szemléletnek mecénást szerezni. A megren-
delők többsége megrettent a belső téregyüttes komplett
egy szisztéma szerint történő átalakításától, ragaszkod-
ott a polgári kényelem megszokott megoldásaihoz. Leg-
feljebb a kevésbé személyes előszoba, fogadótér vagy
a munkahelyi környezet, üzlet, kiállítóter személytele-
nebb közegét áldozták fel művészi kísérletekre. Emellett
persze voltak olyan avantgarde szemléletű megbízók is
— főként művészkörökből — akik felismerték az épi-
tészeti megújuló tendenciáiban a korszakos felfedezést és
megtisztelő örömmel adtak munkalehetőséget kiváló mű-
vészeknek. Huszárnak kivételes szerencséje volt építész
és bútortervező partnereivel, hogy minden esetben meg-
teremtődött az az összhang, mely az eredményes csoport-
munka fontos feltétele.

Bruynzeel, aki korábban üvegablakot terveztetett
Huszárral saját házába és üzeme propagandaanyagát is
vele készítette, meg merte kockáztatni, hogy a több-
nyire konzervatív üzleti és polgári közegbe beengedje a
környezetalakítás megújult szellemiségét. Az *1918-as*
utrechti ipari vásáron Huszár tervei alapján készült rek-
lámsztandon mutatta be cége termékeit (7. kép). Huszár
elképzelései szerint a kiállítás ideiglenes karaktere váz-
szerű konstrukciót igényelt, ez adta meg a kívánt nagy-
vonalúságot. A fehér keretes szürke négyszögekkel borí-
tott fal, padló és mennyezet rászterhálójá előnyösen
emelte ki az eladásra szánt parkettmintákat.

Hasonló szisztémát követett a *Bruynzeel* család há-
zába készült *lakószoba* falborítása is (8. kép). A sötét
lambérián megjelenő széles fehér szegéllyel határolt négy-



7. Huszár Vilmos: Reklámstand Cees Bruynzeel számára, Utrecht, 1918

szögek mechanikusan sorolt elhelyezése azonban még nehezen illeszkedett a nappali kényelmes bőrfoteljeihez és a bútorokon elszórt apró tárgyakhoz. Le kellett vonni a következtetést; a tiszta geometrikus formálás meghatározó környezetalakító ereje szigorú stílusjegységet kíván.

Bútoroknak, lámpáknak, szőnyegeknek harmonizálniuk kell egymással és a végső, kizárólagos helyükre kell hogy kerüljenek.

Huszár következő terve nemcsak saját életművében, de a korai színes enteriőrtervezés folyamatában is döntő fontosságú volt. Van der Leek jó barátjával, a Bruynzeel cég másik tervezőjével Klaarhamer építésszel együtt dolgozott a holland gyáros „Sasmajor” nevű voorburgi házában 1918-ban. A Bruynzeel fiúk *hálószobájának* megtervezésére kaptak megbízást. A gyerekszoba elrendezését fotókról ismerjük és Huszár leírásából, melyet az 1922-es antwerpeni modern művészeti kongresszuson adott az alkalmazott művészetről szóló előadásában. [13]

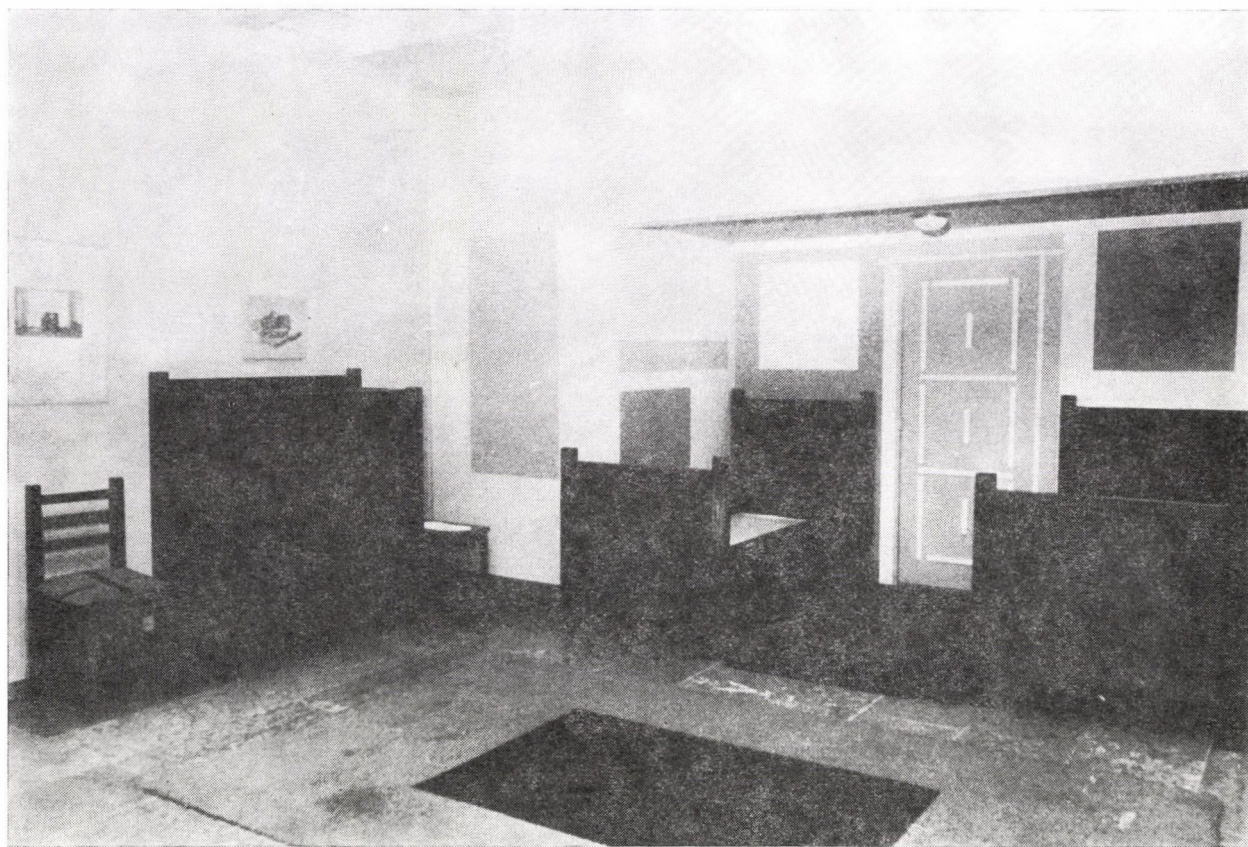
A szabálytalan alakú alkov berendezése nem volt egyszerű feladat. A szimmetrikusan elhelyezett két ágy között faliszekrényt rejtő ajtó volt, az ágyak lábánál éjjeli szekrények és székek álltak, volt még öltözőasztal kis székekkel és egy kisebb beugróban két mosdó tükörrel és polccal (9. kép). Klaarhamer bútorait borvörös és fekete színezéssel látta el, a párnákat és a szőnyeget a kék és fekete kombinációjából alakította ki.

Az enteriőrhöz készült *előzetes tervek* 1919-ben jelentek meg egy művészeti lapban. [14] A *négy különböző nézetre komponált látvány* a művész határozott elképzelését szemléltette, melyben még nem a térben mozgó, hanem a táblakép szemlélésének analógiájára a falsíkokhoz *státikusan* viszonyuló néző jelenlétére épített (10. kép). Megint csak a mondriani elvek érvényesültek.

A ténylegesen megvalósult enteriőr azonban eltéréseket mutat a korábbi elképzelésekhez képest. Nem a



8. Huszár Vilmos: Lakószoba a voorburgi Bruynzeel házban, 1918



9. Huszár Vilmos—P. Klaarhamer: Tér-szín-kompozíció a Bruynzeel fiúhálószobához, Arendshoeve, Voorburg, 1918—19; Haags Gemeentemuseum, Hága. A fotó a budapesti Huszár kiállításon készült. (1985)

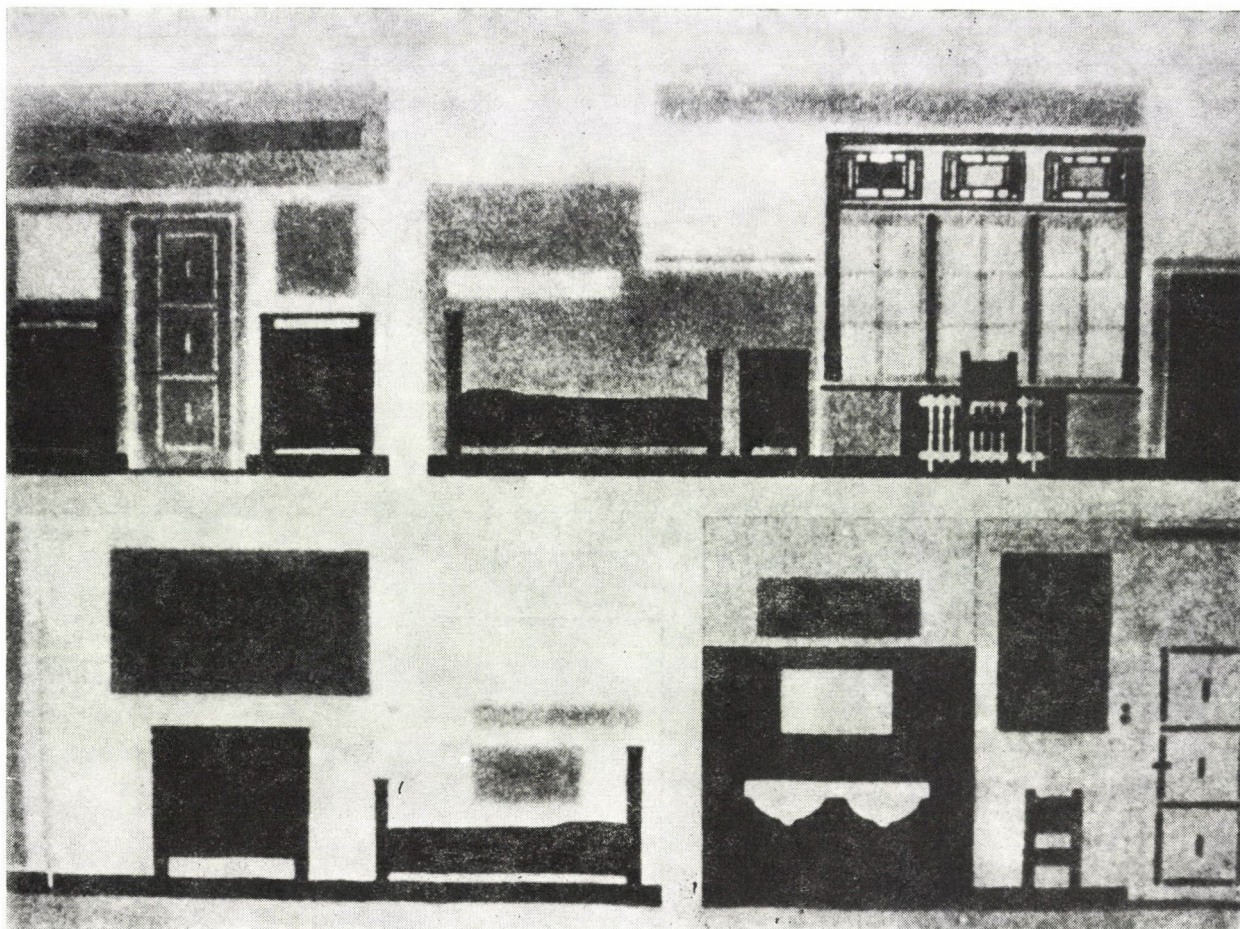
bútorok elhelyezésében, mert a viszonylag kisméretű tér szűkre szabta a berendezés lehetőségeit, hanem a szín alkalmazásban, mely határozottan kiemelte a téri összefüggéseket. A fehér sávokkal osztott sárga ajtó két oldalán Huszár az ágyakat a sarokba állította, szorosan a fal mellé. A falfelületekre különböző méretű és színű derékszögű négyszögű síkokat festett. A baloldali ágyat határoló oldalfalra szürke alapon fehér és kék négyszögeket, a jobb oldaliéra fehér alapon szürke és kék négyszögeket. A borvörös és fekete fejtámlák felett baloldalt fehér alapon szürke négyzet, jobboldalt szürke alapon fehér négyzet jelent meg. Az egymásnak válaszfalozó színek és formák kapcsolatot teremtettek a szemközti falak között. A négy önálló nézetre komponált együttes a színek integráló hatására a valóságban dinamikus téri kompozícióvá alakult. Huszár a mondriani építészeti sík elméleti elvontságától fokozatosan eltávolodott és a valós térben mozgó ember szimultán érzékelését tudatosan szervező enteriőrfestő fejével kezdett gondolkodni. Az egymásra vonatkoztatott színviszonylatok változatos térhatásaival foglalkozó festő egyre függetlenebbé vált az építészművésztől, a belső tér aktivizálásának szinte kizárólagos irányítójává lépett elő. Huszár ezzel a törekvésével nem állt egyedül; művészcollégái is hasonló kísérleteket folytattak.

Bart van der Leek 1918-ban Larenben J. de Leeuw, a Metz & Co[15] kereskedelmi hálózat igazgatójának házában színes enteriőrt tervezett. Itt már önállóan dolgozott, nem kellett alkalmazkodnia építész kívánalmakhoz. A viszonylag semleges tér nagy falfelületeivel alkalmas környezetet jelentett elképzelései megvalósításához. A korszakban készült festményeikkel hasonlóan négyzet, téglalap és rombusz formákból dolgozott. A szoba négy falán úgy kombinálta ezeket az elemeket, hogy színeik és helyzetük révén intenzív kölcsönhatásba kerüljenek egymással. A korábbi „művészszobához” hasonlóan itt

is ő tervezte a szőnyegek, bútorhuzatok, párnák és függönyök mintázatát. Érdekes módon tehát szinte egy időben egymástól teljesen függetlenül Huszár és Leck a téri környezet komplex egységét juttatták érvényre az egyes falfelületek színes kompozíciói közötti eleven összhang megteremtésével.

A húszas évek elejére a De Stijl folyóirat arculata érzékelhetően megváltozott. Hangsúlyosabb lett a belső megosztottság, egyre többen váltak meg a csoporttól az alapító tagok közül. A változás okai elsősorban a szerkesztő személyében, Theo van Doesburgban keresendők. Doesburg 1920-tól a lap nemzetközi kapcsolatainak kiépítése céljából Európában utazgatott. Berlinben dada művészekkel ismerkedett, a mozgalom dinamikus ereje őt is magával ragadta. 1921—22-ben Németországban részt vett a konstruktivista és dada művészek kongresszusain, magánkurzust adott Weimarban a Bauhaus növendékek számára és előadássorozatával járta a német városokat a De Stijl alapelveit népszerűsítendő. Nyugat-Európa intenzív művészeti életével szembesülve testközelben tapasztalta meg az orosz konstruktivisták dinamikus, kollektív szellemű alkotásait, a dada radikalizmusának felszabadító energiáit, a Bauhaus számára ellentmondásos, expresszív, ugyanakkor prakticista szemléletét. A mondriani neoplaszticizmus minden helyen és időben érvényes elvont kozmikus világát az új művészi impulzusok hatására egyre statikusabbnak és dogmatikusabbnak vélte.

Néhány hónappal azután, hogy meglátogatta Mondriant párizsi műtermében így írt Oudnak: „... Most már teljesen biztos vagyok abban, hogy a festmény enteriőrből, háromdimenziós térben egészen más követelménye-



10. Huszár Vilmos: Terv (4 nézetben) a fiúhálószobához, Levende Kunst, 1919. jún. 2.

ket támaszt, mint síkra helyezve. Az enteriornél az időfaktor kerül előtérbe. Korábban a folytonos ornemens dekoratív módon oldotta meg az idő és tér egységének problémáját. Mondrian utolsó cikkében határozottan elutasította az idő pillanatot és radikálisan száműzni akarja azt a festészetből. Számára a háromdimenziós festészet (tér-idő festészet) elképzelhetetlen. Továbbra is megmarad a kétdimenziós vászonnál; az a kísérlete, hogy öt síkból álló teret egy egészként kezeljen a kétdimenziós festménnyel megoldhatatlan. Mondrian műtermében egy síkra helyezte színes karton négyszögeit, így kétdimenziós festményt alkotott . . . Mondrian nem modern ember, véleményem szerint fizikailag az új felé törekszik, szellemileg a régihez tartozik. Úgy értem, hogy a szellemi továbbra is konceptuális absztrakciónak tartja valahogy úgy, mint a teozófusok. Az élet valóságától fél. Gondolkodik az életről, de nem él. Konceptiókat gyárt, amelyek persze nagyon jók, de sokkal inkább ideális elképzelések, messze a normális élettől.” [16]

Amíg Mondrian szerint a neoplaszticizmus kizárólag a festészet absztrakt-reális valóságában juthat kifejezésre, mert a művészet megelőzve a kor társadalmi feltételeit csak modellezhet, a mindennapi élet valóságaként csak a *távoli jövőben* realizálódhatik, Doesburg az *itt és most* tettekre-készségeivel állt elő. Ő az építészet konkrét háromdimenziós téri viszonylataiban akarta a festészet felfedezte tiszta plasztikus kifejezőeszközöket a harmonikus szépség megteremtésének szolgálatába állítani. Mondrian neoplaszticizmusával szemben *elementarizmus* elnevezéssel művészetelméleti rendszert alkotott. Célja az volt, hogy a korábbi statikus szemlélettel szemben a mozgás, a negyedik dimenzió (idő) dinamizmusa az eleven élet energiáját hozza vissza a művészetbe. Az orosz konst-

ruktivistákhoz hasonlóan Doesburg festményein is megjelent a *diagonális*. A neoplaszticizmus primer színű négyszögű síkjai átlósan elforgatva az erőviszonyok kényes egyensúlyában az elmozdulás képzetét keltették. Ez a lényegi ellentmondás a két rendszer, a két művész között teljes szakításhoz vezetett; Mondrian 1925-ben végleg kivált a csoportból.

Itt jutottunk vissza tehát az 1923-as Rosenberg szervezte párizsi kiállításához, ahol az idegen közönség előtt még meg tudták teremteni az egységes De Stijl látszatát, de valójában már mindannyian tudták, hogy a *következő években* legtöbbjük útja elválik egymástól. A kiállításon részt vevő művészek közül néhányan már nem voltak De Stijl tagok; Jan Wils 1919-ben, Huszár Vilmos 1922-ben lépett ki a De Stijlből. Oud szakítása Doesburggal pedig éppen akkor vált végérvényessé.

Oud kötődése a De Stijl csoporthoz és folyóirathoz kezdettől fogva jóval lazább volt, mint a többieké. Noha ő is az alapító tagok közé tartozott, soha nem írta alá a De Stijl egyetlen kiáltványát, manifestumát. Ezzel jutattva kifejezésre, hogy művészeti kérdésekben nem mindenben ért egyet a csoportot vezérlő elvekkel. Míg a *De Stijl* művészetéhez és építészetéhez közelítése elsősorban *eszméi, filozófiai és esztétikai volt*, ő gyakorló építészként a *funkcionális, gazdasági, technikai* megoldásokra helyezte a hangsúlyt. Írásaiban a *modern anyagok* használata, a *betonvázépítkezés*, a *szabványosítás*, a *korszerűbb alaprajz* alkalmazása mellett szállt síkra. *Prakticista* szemléletével közelebb állt a Bauhaus iskola törekvéseihez, mint holland kollégáihoz. A csoportból kilépése után számos vállalkozásban vett részt a Bauhaus szervezésében. Nézeteltérése Doesburggal egy konkrét munka kapcsán merült fel.

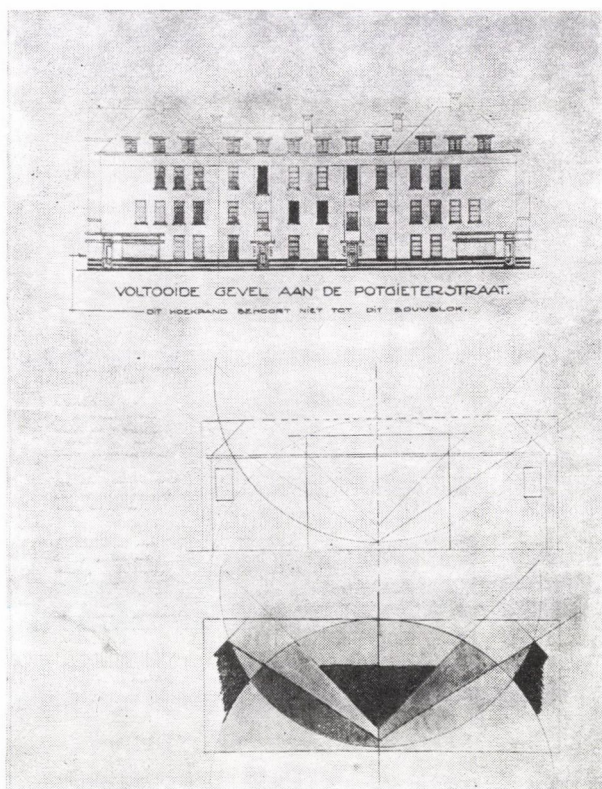
Oud Rotterdam főépítészeként kapta a megbízást a *Spangen* területben lakóházegyüttes tervezésére. A korábbi gyakorlathoz híven Doesburggal kívánt együttműködni, mint a színrendszer tervezőjével. Doesburg a húszas évek elején Németországban volt, innen küldte az elkészült tervek Oudnak. Az elementarizmus szellemében színek alkalmazásával akarta dinamikus szemléletét érvényre juttatni. A belső terek és a homlokzat szerves egységét a belső és külső színhasználat logikusan összefüggő rendszerével képzelte el. A horizontális hangsúlyú faszdát egyhangúságát színekkel kívánta ellensúlyozni, monotonitását mozgásérzet keltésével feloldani. A vörös téglafal kontrasztjaként kék, zöld és sárga színeket használt, két egymásba csúsztatott félkör szerkesztésével átłós ritmust komponált, mellyel az épület tömbszerűségét kompenzálta. (11. kép) Oud túlzottan radikálisnak és hangsúlyosnak találta a színterveket és átdolgozásra kérte Doesburgot. Doesburg kollégája értetlen-ségén felbőszülve szenvedélyes hangú levelet írt neki: „Nos, legutóbbi leveled szerint — a terv átdolgozását kéred tőlem ezzel meggyilkolva eddig legsikeresebb megoldásomat. Minden a lehető legszebben illik egymáshoz, nemcsak a külső hanem a belső is, tökéletesen harmonizálnak. . . azt a tényt figyelembe véve, hogy a javaslatom igenis meggyőző, hogy nem szobafestő vagyok, hanem művész, aki komolyan veszi, amit csinál, azt, hogy Theo van Doesburg vagyok, élek a jogommal, hogy azt üvöltsem NEM-NEM-NEM! Vagy-vagy.” [17] Ezzel tehát a két művész útjai végleg elváltak.

A De Stijl tagsága szinte teljesen kicserélődött. Doesburg I. K. Bonset álneven dada verseket közölt és a költői nyelv megújításán fáradozott. Filozófiai elmékedéseit szígnálva az *Aldo Camini* nevet használta. A De Stijl lapjain egyre gyakrabban tűntek fel Hans Richter írásai, hangsúlyosabb lett Gerrit Rietveld jelenléte és egy rövid ideig El Liszickij is közreműködött a folyóirat munkájában. [18] A szerkesztő az 1927-es jubileumi számban Stijl tagként említette Arpot, Hugo Ballt és Brancusit.

Doesburg 1922 májusában Weimarban találkozott *Corneils van Eesteren* építésszel, akivel élete hátralevő évtizedében együtt dolgozott. A fiatal holland építész diplomái megszerzése után tanulmányútra érkezett Németországba és a Bauhaus kurzusait is látogatta. Első közös munkájuk Eesteren utolsó iskolai feladata, az *amsterdami Egyetem* egy épületsorának és központi nagytérnek megtervezése volt. Mivel már a tervezés stádiumában tudták, hogy a megvalósulásra semmi lehetőség, az absztrakt belső tér legmerészebb megoldásait is bátran alkalmazhatták minden funkcionális kötöttség nélkül. Doesburg a falakra helyezett színes derékszögű négyyszögeit 45 fokkal elforgatta, az így létrejött átłós kompozícióval a belső térnek mozgalmass, lebegő atmoszférát adott. A színek, irányok, dimenziók kényes egyensúlya teremtetett harmóniát. Ez a harmónia azonban nem az örökkévalóság nyugalmát árasztotta, mint Mondrian képei, hanem a bármikor kibillenhető pillanatnyi megnyugvás feszültségét.

Leonce Rosenberget régóta foglalkoztatta a gondolat, hogy a De Stijl művészeivel több épületet is megterveztet. A húszas évek elején azonban az alapító tagok közül már nem volt építész a csoportban, így hát a megbízást Eesteren és Doesburg vállalták el. A három épület egyike sem valósult meg, csak rajzok, színes tervek és modellek maradtak. Az első épület Rosenberg saját villája volt a földszinten galériával. A homlokzati elrendezéstől független szabadon áramló belső tere Eesteren elképzelései voltak, a modellt Rietveld kivitelezte.

A második *privát ház* tervezésében már Doesburg is aktívan részt vett. Az *axonometrikus rajzok*at Eesteren készítette, de a struktúra és színrendszer összhangja azt sugallja, hogy intenzív közös munkáról volt szó. Doesburg nagyobb befolyását az is bizonyítja, hogy bármennyire szakszerű építészeti rajzok készültek, a funkcionális, technikai apparátus jelölése teljesen hiányzik. A színes építészeti elvont elképzelései voltak ezek, amelyek inkább a festészet és építészeti határvonalán álltak, mintsem egy konkrét épület kiviteli tervei voltak.



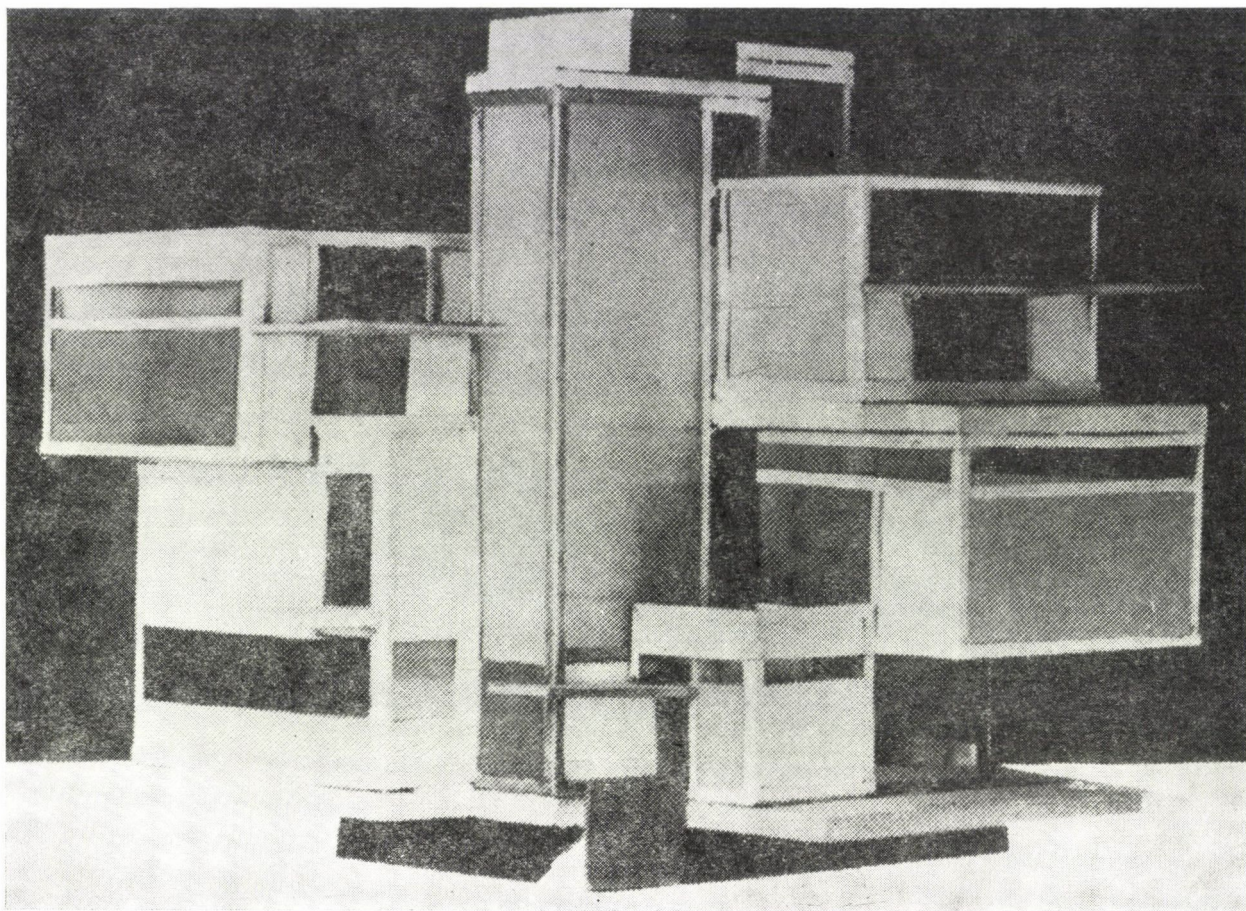
11. Theo van Doesburg—J. J. P. Oud : Színséma a *Spangen* házakhoz, 1921; ceruza, tinta, vízfesték, papír, 29×32,3 cm, Fondation Custodia, Institut Néerlandais

Ugyanez vonatkozik a harmadik épülettervre, mely a „Művészház” elnevezést viselte. A színes síkok már nem fehér felületre helyezett elemek voltak, hanem maguk a struktúrát alkotó felületek — kívül és belül — váltak színessé, vagyis az építészeti szerkezetet a kitöltő színes anyagok révén vált érzékelhetővé. Az érzékelés azonban nem a táblaképet néző statikus helyzetét, hanem a térben mozgó ember szimultán percepcióját feltételezte. Ezzel az idő, a negyedik dimenzió is a tervezés egyik szempontja lett (12—13. kép).

Érdekes módon Doesburg hiába hadakozott Mondrian általa konzervatívnak ítélt nézeteivel, miszerint a neoplaszticista festészet formavilága csak a nagyon távoli jövőben válhat az építészet plasztikus értelmezésének mindennapi gyakorlatává, [19] terveinek kísérleti, nagyon is elméleti síkja egyáltalán nem bízott a megvalósulás lehetőségeivel.

Ugyanakkor Mondrianra sem voltak hatástalanok Doesburg legújabb megnyilvánulásai. Igaz, hogy látványosan elhatárolta magát szemléletétől azzal, hogy nem vett részt Leonce Rosenberg említett 1923-as kiállításán, de a következő években maga is vállalt belső tértervezést. Az egyik egy *Seuphor* színdarabhoz készült színpadterv volt 1926-ban. *Seuphor* „A múlt örök” című darabját Lyonban, Brüsszelben és Rómában szándékoztak bemutatni, de az utolsó pillanatban anyagi okok miatt lemondták. Így Mondrian terveit csak egy modell őrizte meg, mely a műterméről készült archív fotók néma nyikán látható.

Másik vállalkozásával sem volt szerencsés. A megrendelés Drezdából érkezett *Ida Bienert* műgyűjtőtől, aki Dürer és Rembrandt képei mellé a tízes évektől Chagall, Kandinszkij, Klee, Malevics, Moholy-Nagy alkotásait vásárolta. A húszas évek elején barátságot kötött Liszickijel és leendő feleségével, Sophie Küppersszel, s az ő tanácsukra Mondrian művekkel is gazdagítani akarta gyűjteményét. Később pedig szobát terveztetett vele Drezda



12. Corneils van Eesteren—Theo van Doesburg: Modell a Rosenberg számára készült Maison d'Artiste-hoz, 1923

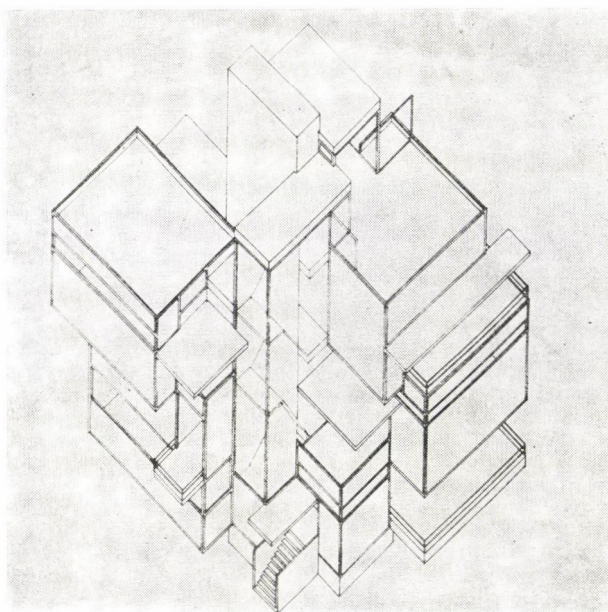
környéki otthonába. Mivel a tervek végül is nem valósultak meg, és a megmaradt rajzok és dokumentumok csak homályosan utalnak a tér rendeltetésére, csak feltételezések tehetők. Mondrian *dolgozószobát* említ egyik

levelében,[20] Hannah Höch és Til Brugman Bienertéknél tett látogatásukra visszaemlékezve *fogadó hallról* írnak.[21]

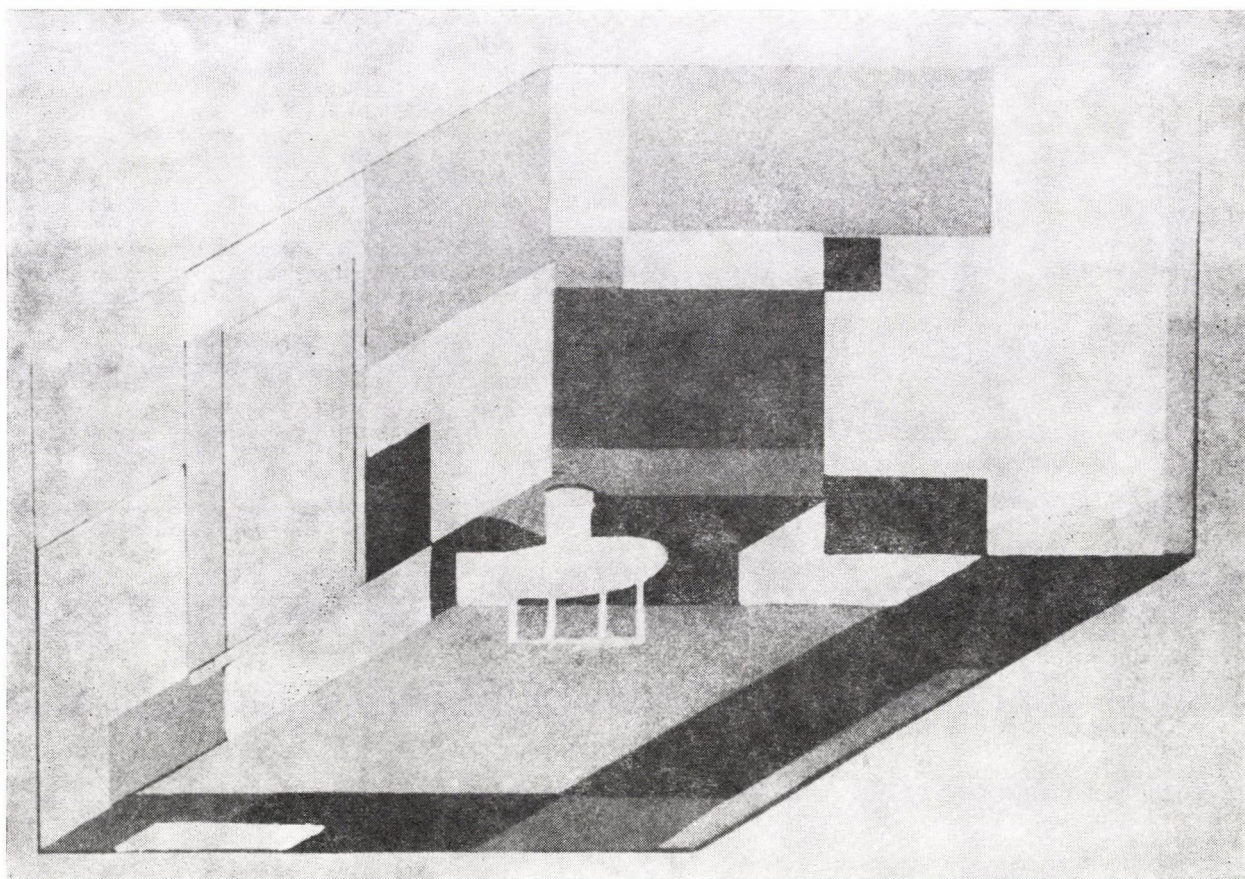
A fennmaradt rajzok alapján kis négyzet alapú térről lehetett szó, melynek falaira és mennyezetére fehér, fekete és különböző árnyalatú szürke négyszögeket helyezett. A vörös, kék és sárga színeket csak nagyon elszórtan és kis felületeken használta. Érdekes, hogy az előkerült rajzok közül kettő *axonometrikus*, az egyik két falat és a mennyezetet, a másik a padlót és a másik két falat mutatja (14. kép). Az axonometria alkalmazása feltehetően Doesburgnak köszönhető. Mondrian elfogadhatónak tartotta a három dimenzió axonometrikus megjelenítését, mert a párhuzamos egyenesek pontosan mérhető információkat közölnek a tér dimenzióiról és nem rövidülésben mutatják a formákat. De a tér, mint különálló síkok rendszere továbbra is alapelve maradt.

A sikertelen vállalkozások elvették a kedvét a további építészeti kísérletezésektől, művészi hitvallásának kifejező közege ezután is műterme volt. Párizsban először Conrad Kickert holland művésszel közösen a rue du Depart 26 első emeletén béreltek stúdiót, majd 1920-ban Mondrian a rue du Coulmiersre költözött. 1921-ben viszont a rue du Depart 26-ba, de most már saját műtermébe az épület legfelső emeletén. Itt élt és dolgozott 1936-ig; az atelier-ről készült azóta is sokszor reprodukált André Kertész, Seuphor és mások archív felvételei dokumentálják Mondrian legszemélyesebb megnyilatkozását az építészetről.

Bár a húszas évek elején Huszár Vilmos is kilépett a De Stijl csoportból, az ő távozásának elsősorban személyes okai voltak, hiszen művészi, szakmai elképzelései az évek során egyre inkább a doesburgi elementarizmus elveivel közeledtek. 1922-ben együtt voltak Németországban a konstruktivista kongresszusokon, mindketten jár-



13. Cornelis van Eesteren—Theo van Doesburg: Axonometrikus rajz a Maison d'Artiste-hoz, 1923

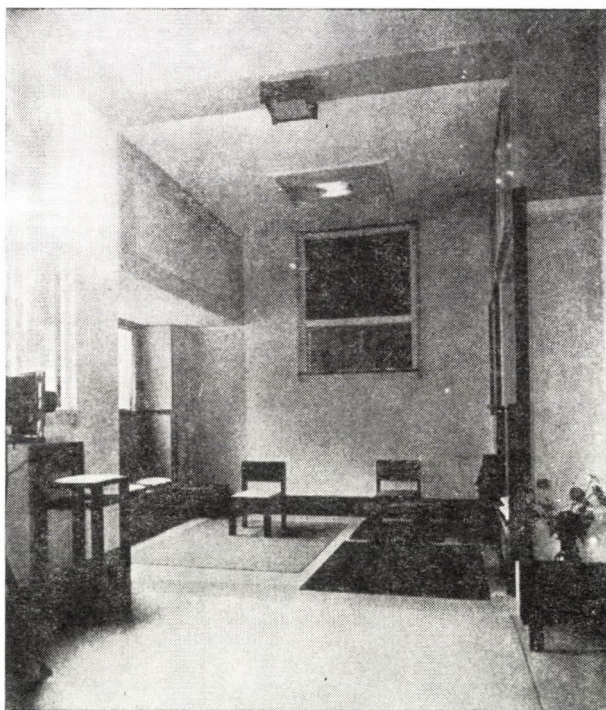


14. Piet Mondrian : Axonometrikus rajz Madame Bienert drezdai szalonjához, 1926 ; tinta, gouache, papír, 37,5×57 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Drezda

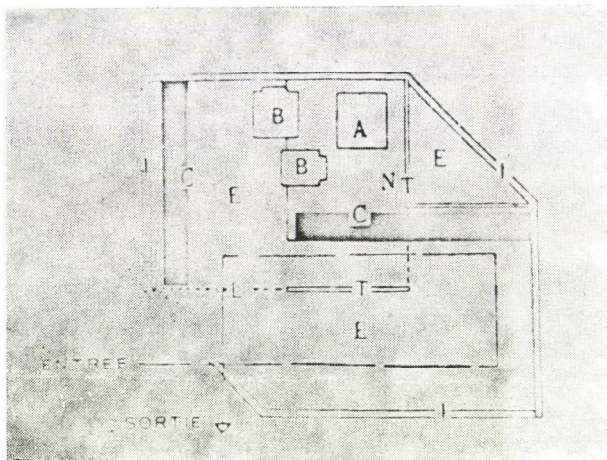
tak a weimari Bauhausban és a dada mozgalomhoz is szoros szálak fűzték mindkettőjüket. Ekkor tervezték meg az 1923-as közös dada előadó körutat Hollandiában, melynek Kurt Schwitters is résztvevője volt.[22]

Huszár 1918/19-es Bruynzeel gyerekszobáját, melynek színmegoldása egy dinamikusabb szemlélet kibontakozásának első lépéseit jelentette, további vállalkozások követték. Sokat dolgozott együtt Jan Wilszel, aki szintén Voorburgban lakott és a Hágai Művészkörnek is tagja volt. Egyik jelentős munkájuk egy fotóműterem kialakítása volt. Henri Berssenbrugge, hágai fotográfus pszicho-fotókat készített, speciális fényviszonyok között modellekkel dolgozott. Sok ember megfordult műtermében, így a korszerű munkafeltételek mellett a vendégfogadás lehetőségeit is meg kellett teremteni. Modern vizuális szemléletét már a stúdió környezetében is érvényre akarta juttatni, ezért fordult megbízással a Huszár—Wils művészpárhoz 1921-ben. A Művészkörben kollégák voltak, innen adódott az ismeretség.

Wils átépítést végzett a korábbi helyiségen, így hosszúságos teret alakított ki különböző méretű ablakkal a falon és a mennyezeten. Sötét függönyök segítségével a beérkező fényt tetszés szerint lehetett irányítani (15. kép). Mivel Berssenbrugge az atelier elkészültekor nagyszabású megnyitót szervezett és a sajtó képviselőit is meghívta, ennek nyomán több írás is foglalkozott a megvalósult enteriőrrel. Ezekből értesülhetünk a színösszeállításról és az összehatás fogadtatásáról. A szürke két árnyalatából kialakított padlózatra fekete, kék és málnapiros szőnyegek kerültek. A fal bázisszínei mellett (fekete, fehér, szürke) kis primer színű foltok is megjelentek. Fotóműteremről lévén szó a szín- és fényviszonyok összefüggése fontos volt. Huszár az ablak felőli oldalon főként világos színeket, a szemközti falon sötétebb árnya-



15. Huszár Vilmos—Jan Wils : Berssenbrugge fotóműterem, Hága, 1921



16. Huszár Vilmos: Alaprajz a „Berlin-makett”-hez, 1923.
Közölve: *L'Architecture Vivante*, 1924

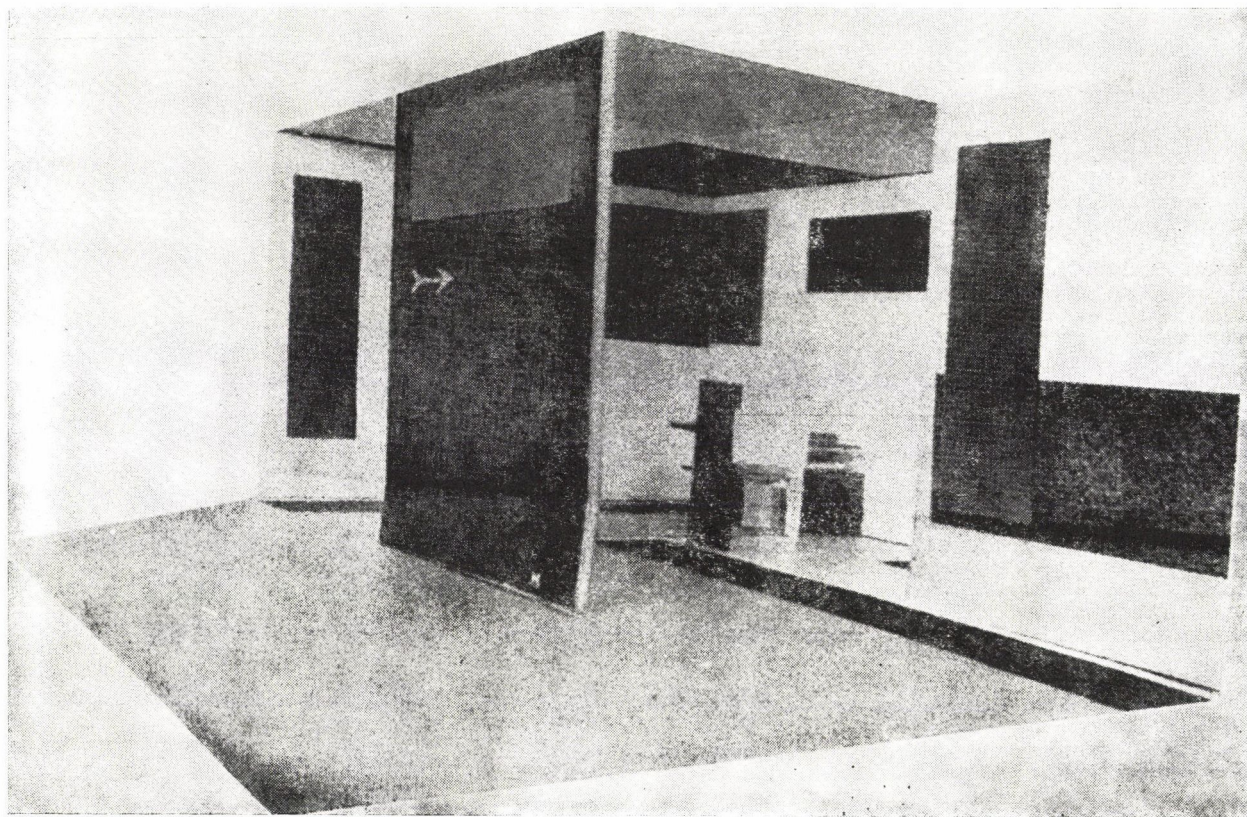
latokat alkalmazott. A nagyobb négyszögek kevésbé intenzív, a kisebb foltok élénkebb színekkel voltak ellátva. A színes enteriőr az újdonság erejével hatott. Az egyik cikkíró szerint a tér olyan érzést keltett benne, mintha színekben fürdene.[23] Doesburg németországi „Der Wille zum Stil”[24] című 1921-es előadásában a De Stijl művészek legsikeresebb enteriőrének tartotta a fotóműtermet.

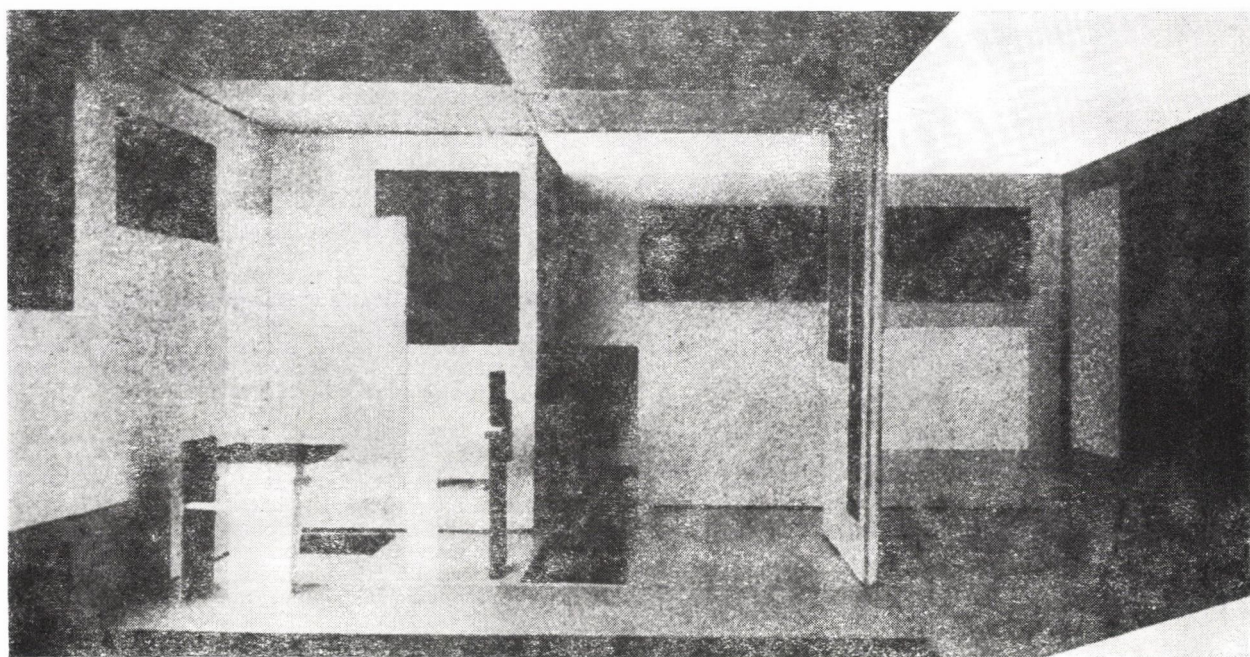
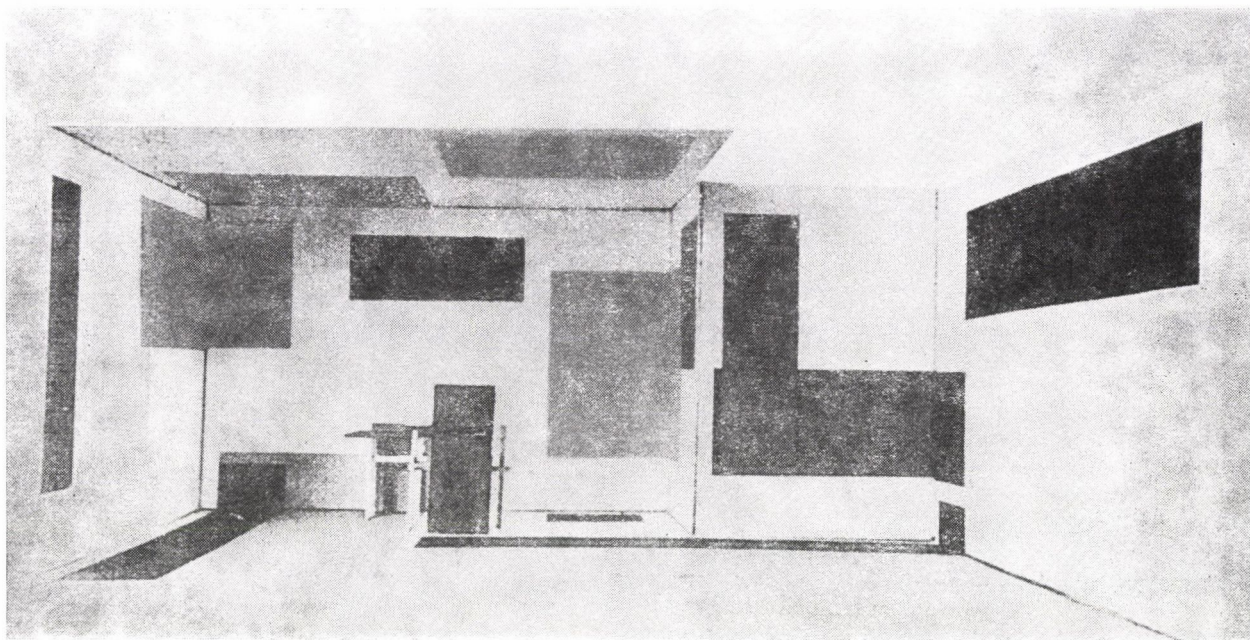
Huszár 1923-ban munkáival részt vett a már említett párizsi Galerie L'Effort Moderne-ben bemutatott építészeti kiállításon, sőt Rietvelddel együtt a rendezésben személyesen is közreműködött. Kettőjük munkakapcsolata ugyanebben az évben kezdődött. Huszár levelezéséből tudjuk, hogy 1923 októberében Berlinbe utazott, hogy kiállítsa közös enteriőrijüket a „Juryfreie Kunst-

schaun” és részt vegyen a megnyitón. A kiállítás a „Grosse Berliner-Kunstaussstellung” folytatásaként szerveződött, ahol Huszár több De Stijl tag társaságában színes enteriőrjeivel szerepelt. A Nagy Berli Kiállításán egyedül Liszickij Proun tere valósult meg tényleges méreteiben (300×300×260 cm), a többiek csak terveket állítottak ki.[25] Huszár és Rietveld „Tér-szín kompozíció egy kiállításához” című művét, melyet a Zsűrimentes kiállításon mutattak be, a szakirodalom „Berlin makett-ként” ismeri. A kiállítás katalógusa nem került elő (ha egyáltalán létezett), így a művek méreteire csak következtethetünk. A megmaradt fotók és megjelent reprodukciók mindegyike kis modellt ábrázol a tényleges méretek jelölése nélkül. Az egyik felvétel hátán feljegyzés rögzíti, hogy a terv egy 1923-as októberi kiállításon megvalósult és az állítólagos méret 9×9 m.[26] Mivel azonban a kiállításról tudósító cikkek egyáltalán nem beszélnek megvalósult belső terekről, s a fotóanyag is ezt erősíti, feltehető, hogy szó volt ugyan nagyméretű kivitelezésről, de végül a makett került bemutatásra.

Az enteriőr alaprajza két változatban is ismeretes. Az egyik egy 1924-es cikket[27] illusztrált (16. kép), a másik egy korabeli diakép, mely Huszár tulajdona volt.[28] Méret- és anyagmegnevezés egyiken sem szerepelt. Az alaprajzon hatoldali geometrikus alakzat látható betűjelzéses magyarázatokkal és a néző útvonalát kijelölő irányvonalal.

Az alaprajzot és a három nézetből lefotózott színes makettet egybevetve pontosan rekonstruálhatjuk a kiállítóterben végbemenő mozgás folyamatát. Az enteriőrbe lépve a látogató kis folyosón találja magát. A vendégfalon fekete alapon fekvő sárga téglalap és alatta fehér nyíl mutatja a haladás irányát. Ezt hangsúlyozza a szemközti fal keskenyebb fekete sávja egészen addig, míg az erre merőleges vertikális fehér négyszög megálljt nem sugall. A fehér és fekete négyszögek nem érintik egymást, a szürke alapon lebegve akadálymentes előrehaladást iniciálnak. A következő téregységben az első megtorpanást a merőleges vendégfal álló vörös téglalapja okozza, mely az előző felületről áthúzó fekete fekvő négyszö-



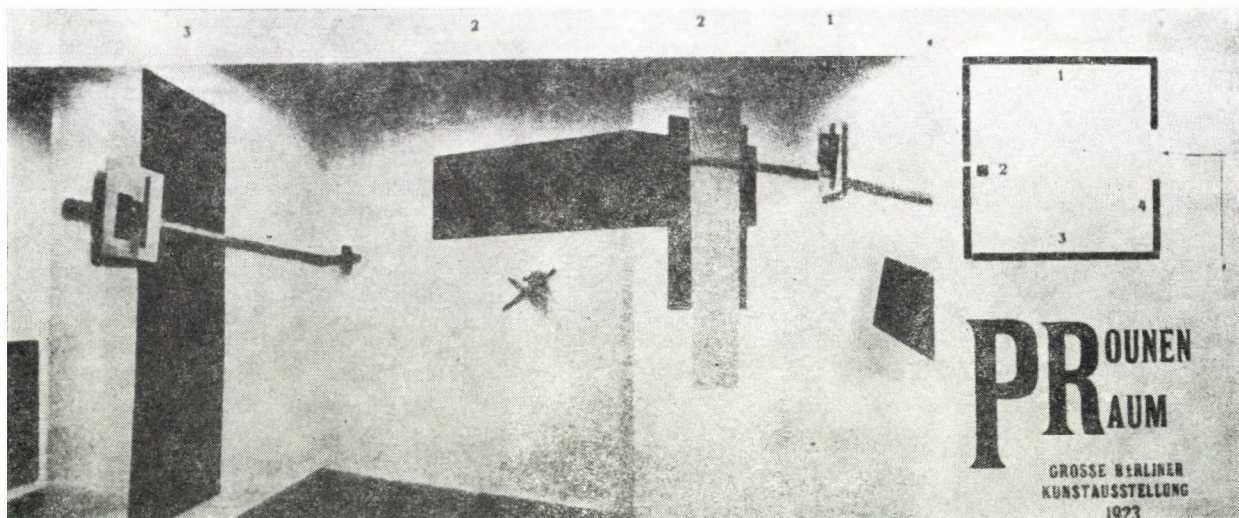


17. A „Berlin-makett” három nézete. Közölve : *L'Architecture Vivante*, 1924

get derékszögben metszi. A szín- és formaviszonyok fokozatos bonyolódása során eljutunk a leghangsúlyosabb térbe, ahol a bútorok is megjelennek; *Rietveld* „Berlin széke” és a hozzá tartozó asztal. A szürke-fekete és fehér négyszögű elemekből összeállított konstrukciók harmonikusan beleolvadnak a padlózat, a falak és a mennyezet síkjainak kompozíciójába. A falsíkok találkozása nem okoz többé akadályt, a színek egyeduralkodóvá váltak a térszervezésben. A sarkokat fedő intenzív sárga és erőteljes kék tetszés szerint nyitja és zárja a teret. Az egymást metsző sínsíkok elbizonytalanítják érzeteinket, a színtörvényekből adódó optikai hatások a szerkezeti meghatározottságok ellenében érvényesülhetnek. A ritmikusan változó primer színű négyszögek mérete, helyzete, arányai úgy alakulnak a térben, hogy a változatosság izgalma

mellett a kiegyensúlyozottság, befejezettség is érezhető. Az előrehaladó mozgás vezetése nem szűnik meg, az álló és fekvő négyszögek folyamatosan irányt szabnak. A padló fekete sávja és a zárófal utolsó vertikális vörös foltja a kiinduláshoz visszatérő körpályát zárja. Huszár az absztrakt kiállítóterben pusztán az alapszínek és a fehér-fekete tudatos használatával aktivizálja érzékeinket, reakcióinkat manipulálva eltervezett útvonalon vezet végig, hogy a téri- és színviszonylatok váltakozó szituációin keresztül a komplex befogadás élményével távozhasunk (17. kép).

Rokon a felfogás *El Lissitzkij* elvont *Proun* tereivel. Szerzőjük többször is kifejtette, hogy az alapformáknak és primer anyagoknak *problémahelyzetet* kell teremteniük, hogy a körbeháldás folyamatossága tartalmasan meg-



18. El Lisszickij: Proun tér, 1923; Közölve: G 1, 1923

valósulhasson. A kiállítás nem tárgyakat mutat be, hanem önmaga egy mozgásban megragadható tárgy, demonstrációs tér, melynek lényege éppen a tér, a mozgás tárgyasított lényegi kifejezése[29] (18. kép).

Huszár bizonyára ismerte Lisszickij Prounjait, hiszen Németországban, majd Hollandiában személyesen találkoztak. Gondolkodásmódjukban sok a hasonlóság. Mind-

kettőjükönél a sík és tér összefüggéséről van szó, de Huszár a szerkezeti határok fellazításával, Lisszickij a konstruktív kapcsolódások erősítésével mozgat a térben.

Felmerült a kérdés, hogy Rietveld mennyiben társ-szerzője a Berlin makettnek. Monográfusai általában őt nevezik meg a bútor- és téregyüttes alkotójának és Huszárt csak a színtervek készítőjeként említik. Ugyanakkor a kortárs szerzők — így Kállai Ernő is[30] Huszárt nevezik meg egyetlen alkotóként. Ezt erősíti az is, hogy Huszár egyedül utazott Berlinbe, maga állította össze a művet és a megnyitón is csak ő vett részt. Valamint a korábbi elemzésből is kiderülhetett, hogy a demonstrációs térként is felfogható kiállítás inkább volt egy *elvont művészeti teória absztrakt-vedlis vizuális megjelenítése*, mint egy funkcionális indíttatású téri szituáció korszerű megoldása.

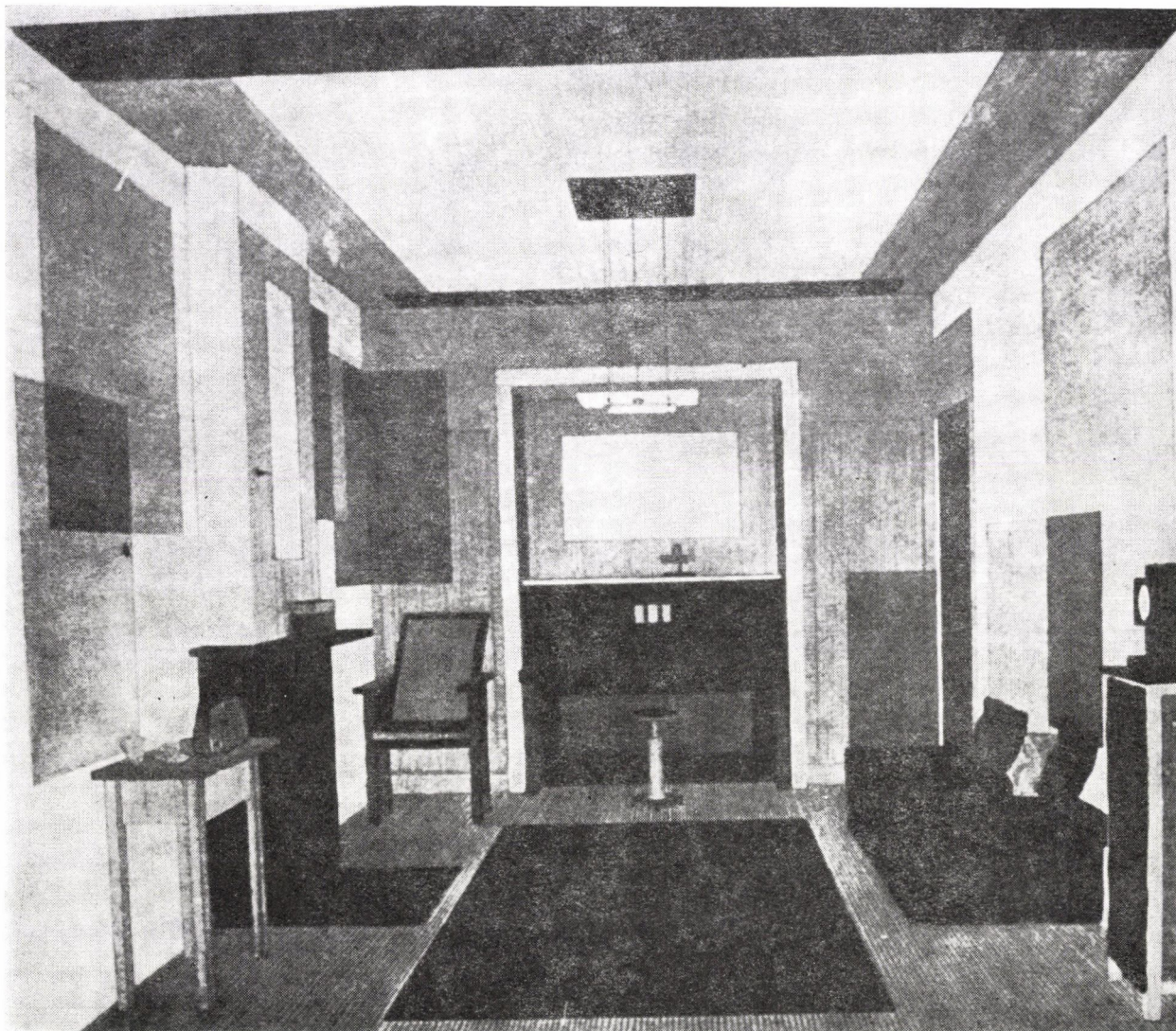
Márpedig ahogy Huszár és Doesburg a téri viszonylatok tervezésénél a *funkcionális igényeket* szándékosan nem érintették, Rietveld kiindulásában mindig ez volt az egyik *legfontosabb szempont*. Tisztaban volt a használati funkció időlegességével, konkrét társadalmi, történeti kötöttségeivel, így azokat az alap megoldásokat kereste, amelyek egy használati tárgyat vagy teret *strukturális* vonatkozásaikban, lényegileg határoznak meg. A színmozgásokat a konstrukció összefüggésében komponálta, így az építész és színtervező szerepe az ő művészi komplexitásában egyesült. Híres Schröder háza[31] máig is az egyetlen funkcionáló lakóépület, mely a De Stijl szellemét őrzi.

Rietveld szintén bútortervezőként volt szerzőtárs Huszár egy 1924-es megvalósult enteriőrjénél, mely *Kompozíció szürkében* címen ismert. Til Brugman dada költőnő házában egy korábbi nappali szobát alakított át zeneszobává. Jaffe közlése szerint Brugman házában Doesburg és Schwitters is kifestett egy-egy szobát, a negyediket tiszta fehérre hagyták Mondrian képei számára.[32]

A megbízás tehát egy meglévő lakótér zeneszobává alakításáról szólt. Praktikus szempontból ez az ideális zenehallgatás akusztikus feltételeinek figyelembevételét jelentette a tárgyak elhelyezésében. Jelentősebb szerepe volt azonban az elmélyült művelőzet környezetét adó tér esztétikai alakításának. Kiegyensúlyozott, harmonikus közeget kellett teremteni, mely az aktív befogadáshoz szükséges elvontságában nyitott állapot eléréséhez segített. Az sem elhanyagolható szempont, hogy a megbízó maga is művész volt, a legmodernebb képzőművészeti áramlatok jó ismerője és őszinte híve; számára inspiráló, jó közérzetet csakis a *formai* újítások izgalma épített tartalmas környezet adhatott.



19. Huszár Vilmos: Kompozíció szürkében, Til Brugman zeneszobája, 1924 (az átalakítás előtt)



20. Huszár Vilmos: Til Brugman zeneszoba, 1924 (átalakítás után)

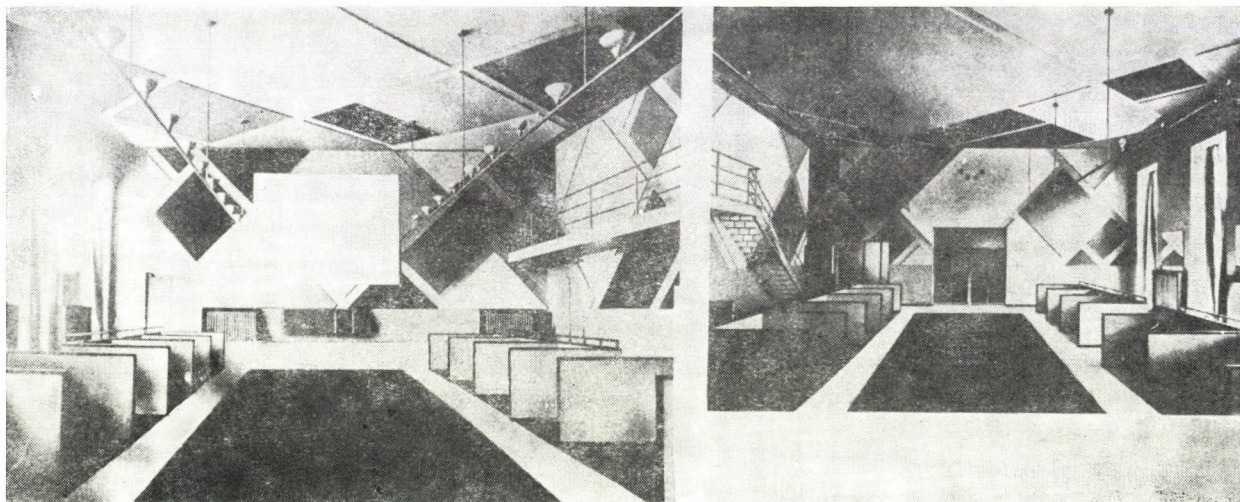
Huszár radikális változtatásai nyomon követhetők, hiszen ismertek a nappalit előző állapotában megörökítő fotók. A perzsaszőnyeges, kandallós, mintás lámpabúrák polgári lakájosságot egyszerűen aktuális művészi elevenségévé váltotta fel, behozva a húszas évek letisztult formai gondolkodásának felszabadító levegőjét (19–20 kép). A zeneszoba elszigetelt, szinte a valós tértől és időtől elkülönített lebegő atmoszférája a falakra festett áttetsző, egymást átfedő négyszögek variációiból adódhatott. A határoló felületek súlyosságát teljesen fellazították, a konstruktív kapcsolódások csomópontjait (pl. sarok) feloldották. Huszár mindent alárendelt egy ideális összhangnak, melyet most már egyértelműen a falra helyezett lebegő formák kiegyenlített, harmonikus összefüggése teremtett. Közel egy évtizedes tervezői aktivitás eredménye, hogy a sima falak zárt síkjainak kötöttségétől felszabadult és tisztán az önálló színsíkokkal tette láthatóvá a mozgásban megragadható téri egyensúly megvalósulását. A Berlin-makettnél ilyen vonatkozásban a primer színek optikai kapcsolódása foglalkoztatta, a Brugman zeneszobánál a feladat karakteréből adódóan a *transzparencia*.

Németországi látogatásai során Huszár többször is láthatta az orosz konstruktivisták alkotásait, a Bauhaus festők, köztük Moholy-Nagy László húszas években készült elvont kompozícióit, ahol a transzparencia fontos

szerepet kapott. Huszárt annyira foglalkoztatta ez a művészi probléma, hogy 1924-ben készült monotípiá sorozatában is az egymást változatosan átmetsző transzparens színes négyszögek és rácsos struktúrák kompozícióját alkalmazta.

Mint az eddigiekből is kiderült a De Stijl művészeknél a képzőművészet és építészet kapcsolata mindig is rendkívül meghatározó volt. Hol a festői formaproblémák inspirálták a téralakítás megoldásait, hol a színes enteriőrök monumentálisabb arányai hívták fel a figyelmüket egy-egy képzőművészeti gondolat elvontabb kidolgozására. Ez a szoros egység figyelhető meg Doesburg húszas évekbeli tevékenységében is. Az *elementarizmus* szellemében készült ún. „kontra-kompozícióin” az ortogonális képi rendszerből kilépve festményeinek uralkodó kompozíciós eleme a *diagonális* volt. Ekkoriban készült enteriőrjeinél is az átlós hangsúlyok határozták meg a téri látványt.

Az 1926 és 1928 között készült strassburgi *Café Aubette* mozi- és táncterme dinamikus szemléletének grandiózus megvalósulása volt. A falakra és mennyezetre helyezett, átlósan elforgatott színes négyszögek elegánsan mozgalmasságot adtak a nagyteremnek. Az elementarizmus lényegét követve az ellentétekből adódó vizuális feszültségekre építette a kompozíciót. Elképzelései szerint a funkció és konstrukció, a gravitáció és



21. Theo van Doesburg: Café Aubette, mozi- és táncterem, Strassburg, 1926–28

az épület szerkezete, valamint az elforgatott síkok közötti kontraszt izgalmas vizuális élményt adhat. Tudatosan meg akarta törni az egyhangú nyugalmat, a szabályosságot; vizuális meglepetésre törekedett. Az anyag kötöttségeitől megszabaduló különlegesen érzékeny környezet létrehozása volt a célja. Nézete szerint a művészet úgy válhat az élet részévé, ha nem kívülmaradva nézőként szemléljük a műalkotásokat, hanem behelyezkedve élünk bennük (21. kép).

A Café Aubette szórakozó komplexum megnyitóján a város kifinomult művészközönsége odaadással vette birtokába a Doesburg és Arp házaspár tervezte helyiségeket, lelkesen ünnepelte az avantgárd szemlélet érvényesülését. A mindennapok embere azonban értetlenül állt a konvencionális szemnek szokatlan színes enteriőrökben és az évek során lassacskán saját képére formálta a termeket. Egy évvel a megnyitás után Doesburg keserűen így írt: „... Az Aubette Strassburgban megtanított engem, hogy még nem érttem meg a helyzetet a 'mindent átfogó alkotásra'. Az Aubette felavatása előtt fontos és jó volt, hogy az évek óta dédelgetett program megvalósuljon, a teljes művészi tervezés (Gesamtkunstwerk). De csak addig, ameddig a tulajdonosok nem kezdték számon kérni a törzsközönség ízlését (akik persze a mi tervünket hidegnek és kényelmetlennek tartották), s így sok olyan tárgy került a terembe, amire előzetesen nem számítottunk. Az emberek nem tudnak megszabadulni 'barna' világuktól és makacsul elutasítják az új, 'fehér' világot. Az emberek sárban akarnak élni és elenyésznek a sárban. Engedjék, hogy az építész a tömegeknek alkosson... a művész a tömegek és igények előtt jár, az új mindig ellenkezik a konvenciókkal, ezért minden művészet részben rombolás. ... de az állandó érték mindig 100%-osan művészet. Ez szilárd meggyőződés!” [33]

Doesburg konfliktusai egy avantgarde, egy De Stijl művész létproblémái. Közös mindazokkal, akik a század első évtizedeiben a radikálisan megújult tiszta művészi alakítás valóságát a mindennapok gyakorlatába akarták transzponálni. Kitérési kísérlet az autonóm művészet ön- elvű világából a hétköznapiak realitásába attól a szenvedélyes hittől vezérelve, hogy a formatisztaság harmóniája képes rendet teremteni az emberek életében.

Mondrian elvont rendszere a filozófia és művészetelmélet szférájában kristályosodott ki, saját redukált kö-

zegében evidensen érvényesült, s zárt entitásként a kiteljesedés lehetőségét hordozta, miközben saját korlátait is megszabta. A praxistól elkülönülve a filozófia távolságtartásával ugyanakkor megvilágosító felszólításával és egyben a képi realitás konkrétságával formált létmodellt. Mondrian utópiája a művészetfilozófia, aki az emberi értelemben bízva egyetemes üzeneteit hagyta hátra a megértés valamikori ígéretével.

Doesburg elementaritásával, építészeti törekvéseivel abszurd helyzetbe került, melynek ellentmondásait maga is tapasztalta. Bármennyire is próbált menekülni az általa merevnek ítélt mondriani neoplaszticizmustól szemlélete lényegében mégiscsak azon a konzervens elméleti megalapozottságon nyugodott, amit az jelentett. A végzetekig redukált forma- és színrendszer, a művészet ön- maga meghatározta belső törvényszerűségei számára is mindvégig alapvetőek maradtak. A praktikus, funkcionális szempontokat szinte teljesen figyelmen kívül hagyta, sőt ő volt a Bauhaus prakticista szemléletének egyik leghevesebb kritikusa. Ugyanakkor az európai avantgarde tette kész aktivitása kilendítette a filozofikus művészi elmélkedés ezoterikus közegéből, és egy újfajta radikálitást, a közvetlen alakítás dinamizmusát hozta meg számára.

Művészi gyakorlatában két erő viaskodott; a végtelenül letisztult puritán formavilág, amely természetéből adódóan csak kevesekhez, a beavatottakhoz szólt, és a szüntelen vágy, hogy a tömegek számára a jobbító, a tudatosító, a lényegfeltáró művészet hozza meg a harmóniát. A táblakép kereteinek széttröszése, a festői sík térbe tágitása, az abszolútum időtlenségének mozgásba lendítése mind arra irányult, hogy a művészet behatoljon a mindennapok világába és meghódítsa azt. Ha az áttörés nem is volt mindig a művészi szándék radikálitásával azonos mértékű a lassú beépülés mindenkorai törvényei érvényre jutottak. Mondrian, Doesburg, Leck és a többiek képei ma már a múzeumok féltett kincsei, az egyszerű formák, tiszta színek, tágas terek a modern design alapkövetelményei lettek. A De Stijl eszményített szín- és arányrendszere a következő nemzedékek látáskultúrájának öntudatlanul is részévé vált; a holland kortárs építészlet folyamatosan merít a nagy elődök művészetéből.

Gergely Mariann

- 1 *Piet Mondrian: Le Neo-Plasticisme, Principe general de l'équivalence plastique.* Paris 1920.
- 2 *Theo van Doesburg: Klassiek-Barok-Modern.* Antwerp 1920.
- 3 *Theo van Doesburg, levél J. J. P. Oudnak (1921 április).* *Ítsz.* 1972- A. 541., Institut Néerlandais, Paris. Közli: *Nancy J. Troy: The De Stijl Environment.* The MIT Press, 1983. 70.
- 4 A De Stijl alapító tagjai: Theo van Doesburg (1917–1931), Piet Mondrian (1917–1925), Bart van der Leek (1917–1918), J. J. P. Oud (1917–1922), Jan Wils (1917–1919), Robert van't Hoff (1917–1920), George Vantongerloo (1917–1922), Antony Kok (1917–1931), Huszár Vilmos (1917–1922), Gerrit Rietveld (1918–1931).
- 5 Vö. Piet Mondrian írásai. In.: *De Stijl 1917–1922 (De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst; Het bepaalde en het onbepaalde; Dialog over de Nieuwe Beelding; Natuurlijke en abstracte realiteit; De realiseering van het Neo-plasticisme in verre toekomst in de huidige architectuur).*
- 6 *Bart van der Leek: De plaats van het moderne schilderen in de architectuur.* *De Stijl*, 1. évf. 2. sz. 6–7.
- 7 Uo. 7.
- 8 *Theo van Doesburg: Klassiek-Barok-Modern.* 25.
- 9 *Piet Mondrian: De realiseering van het Neo-plasticisme in verre toekomst in de huidige architectuur.* *De Stijl*, 5. évf. 3. sz. 41–47.; 5. évf. 5. sz. 65–71.
- 10 Piet Mondrian neoplaszticista rendszerében a modern festészet absztrakt-reális karakterét hangsúlyozta. A festészet elvont fogalmakat absztrakt képi (plasztikus) eszközökkel jelenít meg a kép (esztétikai) konkrét valóságában (realitásában). vö. *P. Mondrian: Van het natuurlijke tot het abstracte, d. i. van het onbepaalde tot het bepaalde.* *De Stijl*, 1. évf. 11. sz. 125–135.
- 11 *P. Mondrian: De realiseering ...* 45.
- 12 Haagsche Kunstkring; Huszár 1916 óta volt tagja.
- 13 *Huszár Vilmos: Over de Moderne Toegepaste Kunsten.* Előadás elhangzott a 2de Kongres Voor Moderne Kunst, Antwerpen 1922. Léközlve: *Bouwkundig Weekblad*, 1922. 43. évf. 6. sz. 59–69.
- 14 *Levende Kunst*, 1919. 2. sz. 59.
- 15 Még ma is működő kereskedelmi hálózat az avantgarde szemléletű művészek terveinek állandó kivitelezője és forgalmazója. Huszár Vilmos, Theo van Doesburg is több tárgyat tervezett.

- 16 Theo van Doesburg levele J. J. P. Oudnak 1921. nov. 3. *Ítsz.* 1972-A-564. IN. Paris. In: *Nancy J. Troy* i. m. 86.
- 17 Theo van Doesburg levele J. J. P. Oudnak 1921. szept. 12. *Ítsz.* 1972-A-555. IN. Paris. In: *Nancy J. Troy* i. m. 70.
- 18 *El Lissitzkij* 1922-ben többször publikált a De Stijlben. Proun, *De Stijl*, 5. évf. 6. sz. 81–85.; Két négyzet története, 1920. *De Stijl*, 5. évf. 10–11. sz.
- 19 *Piet Mondrian: De realiseering ...* *De Stijl*, 5. évf. 3. sz. 41–47.; 5. évf. 5. sz. 65–71.
- 20 P. Mondrian levele J. J. P. Oudnak 1926 eleje. *Ítsz.* 1972-A-424. IN. Paris. In: *Nancy J. Troy* i. m. 144.
- 21 In: *Heinz Ohff: Hannah Höch.* Berlin 1968. 29.
- 22 Theo és Nelly van Doesburg, Huszár Vilmos és Kurt Schwitters 1923-ban Hollandia nagyobb városaiban dada esteket adtak. Lásd *K. Schippers: Holland dada.* Amsterdam 1974.
- 23 *J. P. Mireas: Het atelier van Berssenbrugge te 's-Gravenhage.* *Bouwkundig Weekblad*, 1922. ápr. 15. 150–152.
- 24 Theo van Doesburg 1920-tól Németország néhány városában előadást tartott a De Stijl mozgalomról. Ennek keretében hangzott el az említett írás. Közölve: *De Stijl*, 1924. 6. évf. 6–7. sz. 89–91.
- 25 Grosse Berliner Kunstausstellung, kat. sz. 1253.
- 26 *Nancy J. Troy* i. m. 18. jegyzet 217.
- 27 *Jean Badovici: Entretiens sur l'architecture vivante; Intérieur par V. Huszár.* L'Architecture Vivante, 1924 nyara.
- 28 *H. C. C. Jaffe: De Stijl 1917–1931. The Dutch Contribution to Modern Art.* Amsterdam 1959.
- 29 *Sophia Lissitzky-Küppers: El Lissitzky: Life, Letters, Texts.* Thames & Hudson, London 1968. 365.
- 30 *Kállai Ernő: Berliini kiállítások.* *Ars Una*, 1923. 1. évf. 3. sz. 129–130.
- 31 Rietveld Truus Schröder asszony megbízásából a húszas évek elejétől dolgozott az utrechti lakóház tervezésén és kivitelezésén.
- 32 *H. C. C. Jaffe* i. m. 122.
- 33 Theo van Doesburg levele Adolf Behnenek 1928. nov. 7. In: *Ulrich Conrads & Hans G. Sperlich: The Architecture of Fantasy.* New York 1963. 155.

THEORY AND PRACTICE OF CREATING SPACE IN THE GROUP DE STIJL

The Dutch painters and architects grouped around the journal *De Stijl* in the late 1910s considered it as their calling to radically change artistic expression and to provide new forms to the human environment. Piet Mondrian's cosmic system of art theory became the basis for their artistic activity. Mondrian's style known as neo-plasticism also determined the groups choice of form. An abstract visual depiction of the laws of the universe demanded a pure artistic expression. Instead of a natural illustration of the world around them they had to find a representation which was plastic and abstract.

Horizontal and vertical straight lines and pure primary colors as well as two-dimensional planes became determinant for this genre of painting. The intuition of the artist modelled the universe through the reality of a panel picture. To Mondrian painting was the medium for expressing the style of modern age. His system lacked time and natural form as representatives of the ephemeral and finite. His goal was to portray the eternally valid and permanent. For this reason he had no affinity for the limitations of space and time which determine architecture. In the first years of *De Stijl* Mondrian's paintings were determined by a painter's approach. The theoretical writings appearing in the journal during this period served to popularize neo-plasticism.

Some of the *De Stijl* painters sought to apply the possibilities offered by painting to architecture, and especially in developing their interiors. They wished to relieve the closed constructional character of architecture with the opening effects of color. They demanded large white wall space through which they could open space by applying colorful geometric wall paintings. Bart van der Leek, Theo van Doesburg and Vilmos Huszár participated in numerous undertakings during the 1910s in which they cooperated with architects. However the architects' coordinating, dominant role was based on such strong

traditions that the painters could at first only fill the roles of decorators. They seldom had the opportunity for independent compositions. The dominance of the plastic expression of spacial flatness in *De Stijl* forced the painters to treat the four walls of interior space as individual, independent planes and to model them individually like some large canvas.

Huszár and Leek were the first to experiment with leaving behind the static position held by the viewer of a panel picture and to make use of the qualities offered by simultaneous perception. Thus they composed their colored geometric elements on an individual wall space in such a way that these would come into animated contact with each other, thereby producing an exiting visual effect.

But this contradicted Mondrian's views of stressing a conceptual interpretation of architectural space as opposed to material effects. He believed that through perception space is joined in our memory into a single plane so that the same specific characteristics apply here as with panel pictures. In other words, there is a frontality and linear perception. With this in mind he developed his studio in Paris where the four walls are composed from colored rectangular cartons in front of which he placed easels with his pictures. With this he again sought to stress that he did not distinguish between architectural space and the painted plane.

In the late 1910s and early 1920s the dominance of Mondrian's views lost its influence within the *De Stijl* Group. This is when Theo van Doesburg travelled round Western Europe to popularize the views of *De Stijl*. Here he became acquainted with the art of dada and the works of the Russian constructivists. He was captivated by the radically dynamic pace of Western-European avantgarde, at the same time he found Mondrian's neo-plasticism increasingly dogmatic and static. While

Mondrian could picture the architectural application of the new form of painting Doesburg sought to apply this in the here and now, in an every-day environment.

He propagated a system of artistic theory under the name of elementarism in which he stressed diagonal lines to replace the orthogonals as expression of dynamic movement. In his counter-compositions he turned rectangular planes in primary colors to the side, thereby creating a tension in the picture. In his plans for interiors, too, the diagonal compositions dominate.

Earlier, Doesburg had worked with Jan Wils and J. J. P. Oud, but for his new views he found an ideal partner in the architect Cornelis van Eesteren. Though Oud had been a founding member of De Stijl his practicistic views stood closer to those of the Bauhaus. In his writings he committed himself to standardization, the use of modern materials and the modernization of floor plans. In contrast to the De Stijl's artistic-aesthetic and theoretical approach he propagated architectural practicality and functionalism.

Doesburg's dynamism was probably best followed by Vilmos Huszár. In his interiors from the 1920s the public was guided along on a route determined by pure composition of color. He designed an exhibition space in which

primary colored planes on the walls clearly indicated the direction of advancement. With this he was closely related to El Lissitzky's abstract approach to space and his demonstration spaces, or Prouns.

The unified approach of the journal, which had been published since 1917, was broken in the early 1920s as a result of various contradictory artistic trends. The groups membership changed. But in looking back at their activity there was a common denominator: they were characterized by an utopistic belief, they propagated with true conviction the artist's power of influencing the world for the better and his possibilities for bringing to consciousness that which is important. They would have liked to see their new ideals realized as the art of the masses but in reality they wanted to reshape every-day life purely through artistic means. As Mondrian's and Doesburg's pictures today are treasured by museums so pure colors, simple forms and wide spaces have become the basis for modern design. The system of color and proportion of De Stijl has, even if only subconsciously, become a part of the perceptual culture of following generations. Contemporary Dutch architecture has uninterruptedly borrowed from the art of their great predecessors.

MÁRIA KIRÁLYNÉ DÍSZRUHÁJÁNAK RESTAURÁLÁSÁRÓL

Magyar király és királyné ruháit őrizte évszázadokon át a mariazelli búcsújáró hely kegytemplomának kincstára. A két öltözekről azt tartották, hogy a mariazelli egyház nagy jótevőjének, Nagy Lajos királynak (1326—1382) és feleségének esküvői ruhái voltak.[1] A Magyar Nemzeti Múzeum 1928-ban megvásárolta a két ruhát. Höllrigl József ekkor állapította meg, a ruhák szövete és szabása alapján, hogy ezek II. Lajos magyar király és felesége (1506—1526) öltözetei lehetnek.[2] II. Lajos és felesége többször elzarándokoltak Mariazellbe s így fel-

tehető, hogy a ruhák fogadalmi ajándékként kerültek oda. A férfiöltözet köntöse és inge maradt meg, valamint a női ruha a hozzá tartozó ezüst hímzésű lenvászon inggel.[3]

Az együttesből elsőnek a királyné ruhájának restaurálását végeztük el Kralovánszky Mária textilrestaurátor közreműködésével. A munkát 1980-ban kezdtük meg. A korábban már javított ruha rendkívül elpiszkolódott, megfakult, szakadozottá vált, ami szükségessé tette az azonnali beavatkozást.[4]

A szakszertű restaurálás érdekében megvizsgáltuk szöveteinek, fonalainak mineműségét, a szövetek szerkezetét, a felhasznált színezékeket, valamint elkészítettük a ruha pontos szabásrajzát. Rajzok készültek a különböző részek illetve rétegek összeállításának módjairól, a szövet toldásairól. Részletes dokumentáció tartalmazza az anyagvizsgálatok eredményeit és számos fényképfelvételt a restaurálás menetéről.

Mária királyné ruhája zöld selyemdamasztból varrott, szűk, testhezálló felsőrésszel, harangalakú, dúsan redőzött uszályos szoknyával. Ujjai szűkek, kézfejet fedő, tölcseres kézelőkkel. Eleje fűzéssel záródhatott, de ennek nyomát nem sikerült felfedezni. A felső rész kivágása hátul félköralakú, elől a válltól egyenesen fut le a derékig. Derékvonala hátrafelé kissé lejt. Kivágását és kézelőit fémszálal szövet díszíti. Eleje jobb oldalán a fémszálal szövet alatt — még a ruha készítésekor — három és fél centiméter széles hosszanti sávban lenvászon darabbal pótolták ki a hiányzó damasztot. Az, hogy az anyaggal takarékosan bántak, abból is látható, hogy olyan helyeken, ahol nem látszott, pl. a keretelőpántok alatt, 3—4 cm²-es darabkákat is felhasználtak. Az ilyenfajta betoldások az anyagok drágasága miatt nem voltak szokatlanok. A toldások okára alább még visszatérünk. Az anyagok áránál részben a szövéshez felhasznált selyem, arany, ezüstoffonalak, színezékek árát vették alapul. Másrészt függött a minták bonyolultságától is. Ezért az összeg magában foglalta a szövésnek és a szövőszék felvetésének árát is. Az arannyal, ezüsttel átszőtt brokátbársonyok voltak a legdrágábbak.[5]

A ruhaderék elejét és hátát sötétzöld gyapjúposztóval bélelték. Szövetsűrűség: $L_s = 18$, $V_s = 16$. A posztó az elejében két darabból toldott, hátában a vállnál van egy kisebb betoldás. Egyenes szálirányban szabott. Az ujjak nyersszínű lenvászonnal bélelték. Az ujjak bélését a kézelők alsó szélénél valamint az ujjak belső oldalán toldották meg egy-egy hosszanti sávban. Szövetsűrűség: $L_s = 3$, $V_s = 5$. Kémiai vizsgálattal nem sikerült eldönteni egyértelműen, hogy a vászon anyaga len vagy kender. Elektromikroszkópban vizsgálva a rostok keresztmetszete szabálytalan sokszög alakú volt, szabályos ovális bélke-
resztmetszettel, ami a lenne jellemző. A kenderrost bélke-
resztmetszete elágazó.[6]

A fémszálal kézelők belső oldalára — a lenvászon fölé — világoszöld taftkötésű selyembélést varrtak. Szövetsűrűség: $L_s = 90$, $V_s = 70$. A kézelők szélét kettéhajtott, ferde szálirányban szabott, másfél centiméter széles selyemdamaszt szegéllyel fejezték be. A szegély a színoldalon kb. 2 mm-re látszik ki. A kézelők fémszálal szövete ferde szálirányban szabott, mindkettő két darabból tol-



1. Mária királyné ruhája



2. A ruha restaurálás előtt

dott. A ruhaderék szegőpántja három darabból áll. Hátrésze ívelt, két eleje egyenes.

A szoknya kiterítve teljes kör. Alján másfél centiméter széles szegély van, ennek anyaga a ruhaderék gypjúposztó bélésének anyagával azonos. Deréktól kb. combközépig vastag nyersszínű gypjúbélés biztosítja a ruha szabályosan forduló, jellegzetes redőzését. Négy, megközelítőleg trapéz alakú darabból állították össze ugyancsak egy teljes körré. (Szövetsűrűség: $L_s = 10$, $V_s = 8$.) Ennek alsó szélétől a szoknya alján levő zöld szegélyig nyersszínű lenvászonbélést találunk, amely a szoknya hátrészében két rétegű. Ez a kettős réteg az uszály szép esését hivatott biztosítani.

Szabáskor mind a damaszt, mind a fémszálazs szövete szélét méhviasszal itatták át. A 2–3 mm széles viaszszegély megvédte a szövetet a kifoszlástól. A módszer általános használatára utal egy érdekes adat. Johannes Butzbach (1478–1526) vándorkönyvecskéjében leírja, hogy mint szabóinasnak mit kellett kiállnia: „Rendesen reggel 5-től éjjel 9–10-ig kellett dolgozni. Ünnepe előtt 3–4-től 11–12-ig, délelőtt pedig a nagymiséig takarítás, vízfordás, tűrakás, beszerzés a városban és azon túl. Ünnepen a tartozások behajtása a „Kundschaftoknál”, de a legszegyenteljesebb volt, hogy a templomokban a gyertyamaradékokat kellett összegyűjteni, azaz ellopni, ami a mesterséghez szükséges.” Magyarázattal szolgál arra is, hogy miért használtak fel a szabóinasok minden apró szövetdarabot: „Ami a szövetmaradékokat illeti, azok a szabóknál nagy kosarakban voltak tárolva minden sarokban. Az asztalnál dolgozó segédeknek asztal alá rejtett dobozuk volt és ebbe rejtették a hulladékot. „Auge” = szem volt a neve a gyűjtőedénynek. Ha a mester gyanút fogott, azt mondták, hogy csak egy szem eltakarására elég talán, de ezalatt nem a saját szemüket, hanem az eldugott kosarat értették. Az így megmentett drága szövetdarabokból kisebb ruhaneműket készítettek.” [7]

Mária királyné ruháján olasz, burgundi, német jellegzetességeket figyeltek meg kutatók. V. Ember Mária szerint a szoknya szabásmódja Olaszországból származik, míg felső részének, ujjának formája a Németalföldön továbbélő burgundi divatot őrzi. [8] F. Dr. Dózsa Katalin a ruhát úgy határozta meg, hogy az 1510–1525 között német reneszánsz ízlésben készült. [9]

Szabás és forma

A ruhák már a 13. századtól kezdve egyre jobban alkalmazkodtak az emberi alakhoz. A karcos nyújtott külső divatjával függött össze a gombok felhasználása a ruhákon, ami lehetővé tette a szűk, testhez álló ruhák viselését. [10] A ruhákat kezdték méretre készíteni. Szavoja főszámartartójának 1428-as elszámolásában Marie de Savoie (a későbbi milánói hercegné) esküvői előkészületei kapcsán említi egy Nobilet nevű genfi szabót, aki több ízben megjelenik Annessie-ben (Annexy?), hogy a hölgyekről mértéket vegyen „pour prendre les mesures de les dames” illetve próbáljon „pour essayer les robes de les dames”. [11]

A későgótika divatja teljes pompáját a burgundi udvarban érte el. A burgundi divat hamar elterjedt Európában s vezetőszerepet játszott a 15. század folyamán. Az ing fölött a férfiak és a nők egyaránt egy alsó és egy felső ruhát hordanak. A 15. századi burgundi viseletben a felső ruháknak sok változata ismert. [12] A kor jellegzetes derékban vágott női ruhája (robe) 1430 körül jelenik meg. Ennek jellemzői: a kissé magasan viselt, viszonylag széles öv, az elől, majd később hátul is V alakú, bársonyszegéllyel vagy prémmel díszített kivágás. A mellett háromszög alakú szövettel fedik, amihez gyakran finom vászonfodor csatlakozik, az ún. *gorgerette*. A szoknya alját bársony vagy prém szegélyezi, ami gyakran fehér. [13] Az uszályt néha oldalt felemelik, úgy ahogyan azt az antwerpeni ötvöscéh számára készült, Petrus Christus: „Szent Eligius és a királyi pár” (1449) című képen is láthatjuk. [14] A ruhaujjak bőveek, nyitottak, vagy éppen ellenkezőleg, szűkek, a mandzsetták a kézfejet fedik. Ez az 1430 körül kialakult forma jó száz éven keresztül uralko-



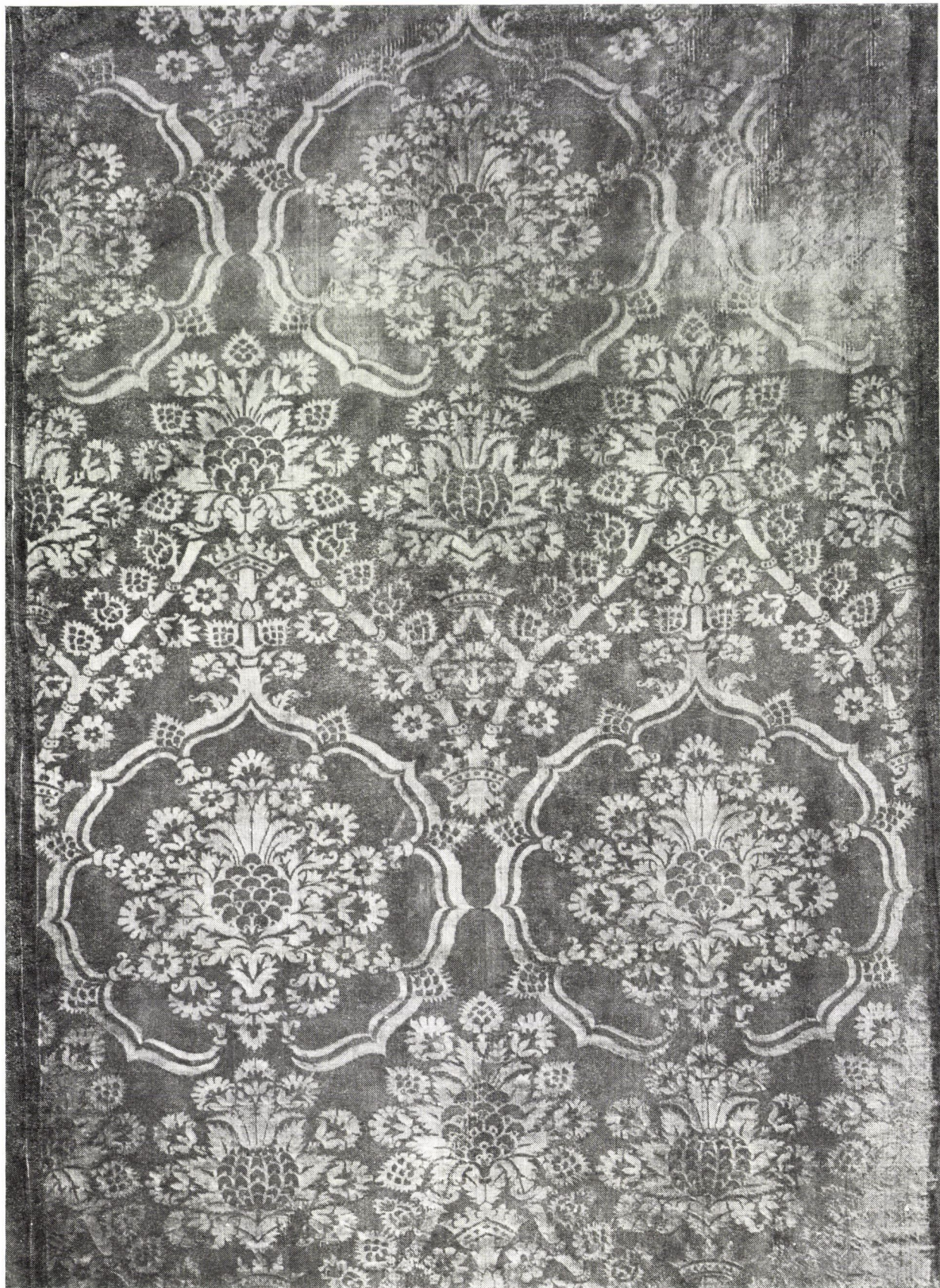
3. Petrus Christus: Sz. Eligius és a királyi pár, 1449. Lehmann Collection, New York

dott az európai udvarokban, amelyek közül kétségtelenül a burgundi udvartartás nagy súlyt kapott. Ennek a ruhátípusnak egy jellegzetes késői képviselője a zelli ruha.

A 16. század folyamán bizonyos változások történtek a ruhák szabásában. A ruhák kibővülnek, az ujjakat felhasítják, majd hasítékok jelennek meg az egész felületen, a hasítékokon kibuggyan az alul viselt ing. A ruhaujjak cserélhetők, fűzve, gombokkal vagy szalagokkal összekötve kapcsolhatók a ruhához. A század elején különvlik a szoknya és a ruhaderék, bár még egybevarrott. [15] Az elején a V alakú kivágás alul kiszélesedik, egészen oldalra kerül. Széles fűzéssel tartják össze. A vállakon, ruhaujjakon gyakoriak a hurkaszerű, kitömött szövetekercsek, szalagokkal, gyöngyökkel, ékszerrel díszítve. A ruhák vállának, hátának kitömésével már a burgundi viseleteknél is találkozunk. A vastag bélés, merevítés a 16. század folyamán is kedvelt lehetett. Portrékon, kárpitokon szorosan kitömött, merev ruhákba öltözött figurákat látni. A század közepétől egyre inkább uralkodóvá váló spanyol divat szigorúan zárt, merev jellege is megkívánta a vastag posztóból, lenvászonból készített töltőanyagok használatát. Jó példa erre a Germanisches Nationalmuseum tulajdonában levő női mellény 1585-ből. Magas merev gallérja, posztóból és lenvászonból készített bélelése megtevesztő volt. Korábban úgy is írták le, mint fiatal férfi mellényt. [16] Mária királyné ruhájában, mely a 16. sz. elején készült, a posztóbélés csupán egyrétegű, bár a szoknyában levő különösen vastag.

A díszruha selyemszöveteiről

A zöld selyemdamaszt az 15. századi olasz szövetek jellegzetes gránátalmás rozettás mustraját látjuk. Szélessége 58 cm, raportjának hossza 56 cm, láncfonala és vetülete selyem. A szövetet ötfonalas atlasz és vászonkötés kombinációjával alakították ki. (Szövetsűrűség: $L_s = 56$, $V_s = 110$.) Zöld színét festőrezeda és indigó keveréke adja. A két festőnövénnyel való zöld festése általában úgy történt, hogy előzőleg indigóval kékre színezték, majd ezután festették a festőrezeda főzetében.



4. Mária királyné ruhájának damaszt szövete



5. Miseruha damaszt szövete. Zágráb, Székesegyházi Kincstár

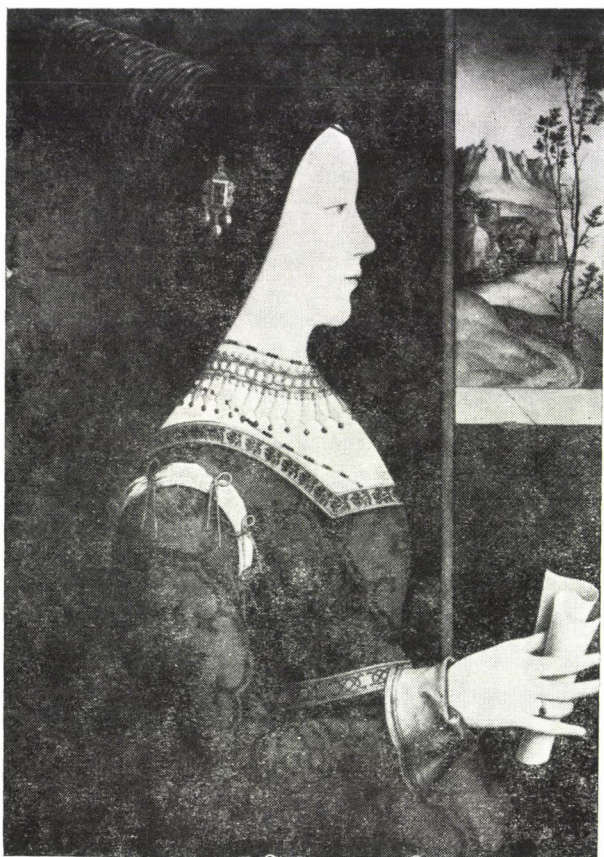
Tekintettel arra, hogy a festőrezeda gyorsabban fakul mint az indigó, feltételezhető, hogy a zöld színek a maguk idejében sárgásabb tónusúak voltak.[17] A festőanyagok Európába keletről jöttek a szárazföldön át, vagy hajórakományokban gyapjúval, selyemmel, fűszerekkel együtt. A vörösnek is sok árnyalatát ismerték gyapjú és selyemanyagokon, változó árban és minőségben. A vörös színekhez festőbuzért, kermest és kosenilt, a kékhez indigót és festőcsüllenget használtak. Ezek voltak a textilszínezékek alapjai az egész világon. A 15. században Itáliában a vörös festéséhez kermest, festőbuzért és a brazilfa kérgeiből nyert színezéket használtak. A kermes volt a legjobb minőségű és a legdrágább.[18]

Mária királyné ruhájának szövetéhez legközelebb áll — még színében is nagyon hasonló damasztból készült — az a miseruha, amit a zágrábi székesegyházban őriznek.[19] De megtévesztésig hasonló mintázatút közöl B. Markowsky is. Ennek láncfonala sárga, vetüléke szürkészöld, rapportja 87,5 cm.[20] A mienkhez hasonló mintá-

zatú ruhában festette le Niclas Reiser(?) Burgundi Máriát, (1458—1482) Habsburg Mária nagyanyját.[21] Miksa császár második feleségének, Bianca Maria Sforza-nak (1472—1510) képmásán is tanulságos a háttérben levő szövet mintája, a ruhaujjak kézfejet fedő, tölcséres alakja, továbbá a ruhaderék egymástól jócskán eltávolodott, elkeskenyedett eleje.[22]

A kézelők és a kevetelőpánt anyaga ún. „lampasz” szövet. Régen a fémszállal átszőtt szöveteknek egy csoportját brokátoknak nevezték. Az újabb irodalom nem használja ezt a kifejezést, mert nem utal a technikára. Ezért a fémszálas szöveteknek azt a típusát, amelyben a minta egy kötőlánccal kötött vetüléklebegésből, valamint egy főláncból és alapvetülékből képezett alappól áll, lampasz szöveteknek nevezik.[23]

A kézelők szövetek két lánc, két vetülék rendszerű, ket-tős szövet. Színoldalán háromfonalas atlaszkötésű alapon a fémszálat sárga selyem mintázólánccal köti meg sávolykötésben. A szövet bal oldalán a vörös selyem lánc



6. Niclas Reiser(?): Burgundi Mária, 1500 körül. Kunsthistorisches Museum, Bécs

és sárga selyem vetülékfonalak vászonkötésben kötnek.[24] Hímzésszerűen mintázott szövet. A sárga színeket a festőrezeda főzetével, a vöröset a brazilfa kérgéből nyert színezékekkel festették. Fémszála selyem belfonal köré tekert, aranyozott ezüsből készültek. Az elektronmikroszkópos felvételek tanúsága szerint a fémszál „S” sodratú, a fémszálak szélei szabályosak.[25]

A fémszálak hímzéshez, szövéshez egyaránt felhasználhatóak. Mivel igen érzékenyek — az erős húzást nem bírják — így szövésnél csak vetüléknek szokták alkalmazni őket. A fémszálak előállítására az arany és az ezüst a legalkalmasabb anyagok. Mindkettő lágy, jól nyújtható: 1 gramm aranyból 3 km, 1 gramm ezüsből 2 km hosszú drót húzható.[26] A fémszállal való díszítés mindig nagyon kedvelt volt. A fémszállal átszőtt ruhák viselése társadalmi rangot is jelzett. Az ilyen ruhák nagy értéket képviseltek. Ha a ruha hordhatatlanná vált, az aranyat visszanyerték belőle, úgy, ahogyan azt Vitruvius a higany felhasználásáról szólva leírja. A már elnyűtt aranyozott ruhákon levő aranyat úgy lehet visszanyerni, hogy a szövetet elhamvasztjuk, a hamut higannyal elkeverjük és vízzel kimossuk. A higanyt szöveten szűrjük át, az amalgám pedig visszamarad.[27] Az amalgámozást Theophylus presbiter is ismerteti a 11. század végéről való „Schedula Diversarum artium” című munkájában.

A ruha restaurálás előtti állapota

A korábbi javításkor nem támasztották alá teljes egészében az elernyedt, szakadozott selymet, csak a szakadások alá helyeztek vékony selyemdarabokat. Így az amúgy is gyenge selyemdamaszt állapota az egyenetlen súlyelosztás következtében tovább romlott. A műtárgy anyagát hol a kiegészítő selyemhez, hol az eredeti béléséhez varrták. Az öltések sok helyen nem nyúlnak be eléggé

az ép részekbe, így az anyag az öltések mentén tovább szakadt. Az öltések hossza, iránya rendezetlen.

Anyagok: a selyemdamaszt poros, piszkos, szakadozott. A ruhaderék hátrészből csak töredékek vannak, jobb ujjának kb. egyharmada hiányzik, a megmaradt rész foszlott, agyonvarrott. A szoknya damasztjának legnagyobb hiányai ott mutatkoznak, ahol a szövetbe egy sárgásabb árnyalatú vetüléket szőttek be. A nagyobb hiányok kialakulásához ennek a vetüléknek a gyengébb minősége is hozzájárulhatott. A lampaszpántok fémszála szabadon lebegtek az egész felületen, mivel az azokat lefogó láncfonalak kikoptak, csak a visszahajtások alatt maradt belőlük egy kb. 0,5 cm széles sávban. A felszakadt lánc- és vetülékfonalak miatt a szövet mustárja alig felismerhető.

Bélések: a zöld gyapjúposztó viszonylag jó állapotú, kissé kopott, poros, néhány kisebb molyragástól eredő lyuk volt rajta. Az egykor nyersszínű gyapjúposztó erősen szennyezett. A szennyeződés következtében sötét-szürkére színeződött, molyragott. A lenvászon bélések piszkosak, porosak, a szoknya alsó szegélyénél nagyon megkoptak, kifoszlottak, hiányosak. A kezelő belső oldalon levő selyembélés poros, fakult, szélénél kissé kopott.

A textilek mint szerves anyagok jobban ki vannak téve a környezet károsító hatásának, mint pl. az üveg vagy a kerámia. A túlságos nedvesség, a szellőzés hiánya mikroorganizmusok számára teremt kedvező körülményeket. A gombák, baktériumok a textilek rostjait vagy

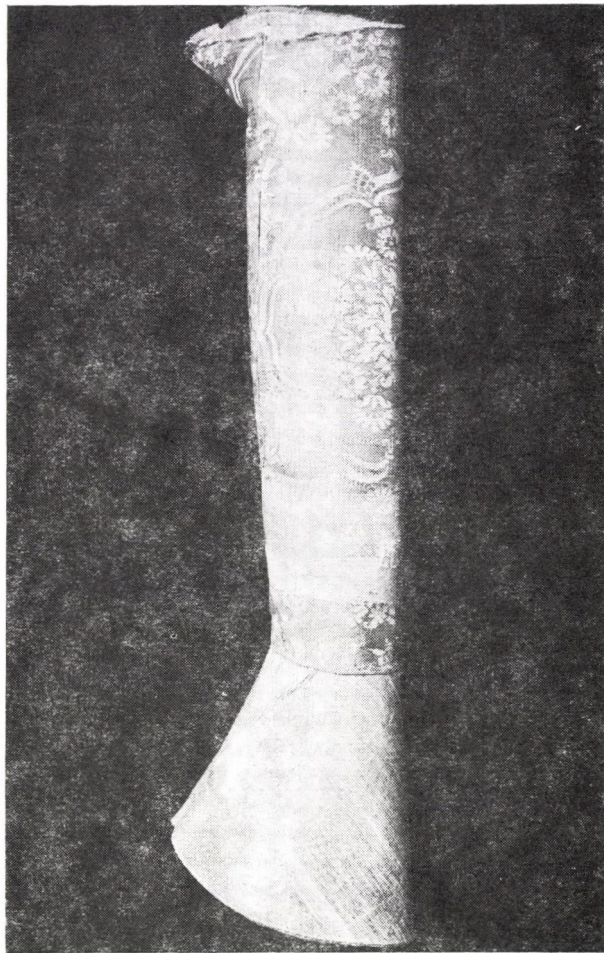


7. Bernhard Strigel műhelye: Bianca Maria Sforza arképe, 1505—1510. Kunsthistorisches Museum, Bécs

azok színezékeit enzimatis úton bontják. Az erős fény, a levegőben levő ártalmas gázok és a por az anyagok fakulását, előregedését okozza. A környezet hőmérsékleti és nedvesség viszonyainak állandó változása a rostok duzzadását, zsugorodását idézi elő. Az egyik legártalmasabb hatás a túlságos meleg. Ugyanis az elemi szálak belsejében kémiai kötött nedvesség elvesztése esetén azt utólag pótolni nem lehet. A szövet törékennyé, porlékonyvá válik.

Tárgyunk esetében az erős fény, a por és a túlságos meleg károsító hatásai egyaránt jól megfigyelhetők voltak. A redőzések mentén hosszanti sávokban erősen megfakult, valamennyi szövete szárazzá, törékennyé vált. A belerakódott portól, koromtól különösen a szoknya egykor nyersszínű gyapjúbélése maradandóan elszíneződött. Fényét, rugalmasságát elvesztette. A kopásnak jobban kitett területeken, pl. a kézelők belső oldalán, a szoknya redőinek élében mechanikai károsodások figyelhetők meg.

A tárgy kezelésének módját mindig annak állapota és fajtája határozza meg. Vízoldható szennyeződések eltávolítására jó eredménnyel alkalmazzák a szintetikus felületaktív anyagokat. A lágyvízzel való mosás minden esetben figyelemreméltó javulást okoz a gyenge textilek külsején. A vízben nem oldódó szennyeződések, foltok eltávolítására oldószer keverékeket ajánlanak. Ezek különböző típusúak lehetnek: 1.: két- vagy több oldószer keveréke, pl. triklóretilén, széntetraklorid, víz, 2.: szerves oldószer és valamilyen felületaktív anyag vagy mosószer, pl. perklóretilén, prevocell (mosószer) és víz. Az így kapott kocsányos anyagok vízben tejszerűen oldódnak, emulziót képeznek. Tisztító hatásukat a szennyeződés jellegének megfelelő adalékanyagok hozzáadásával változtatni lehet.



9. A restaurált ruhaujj

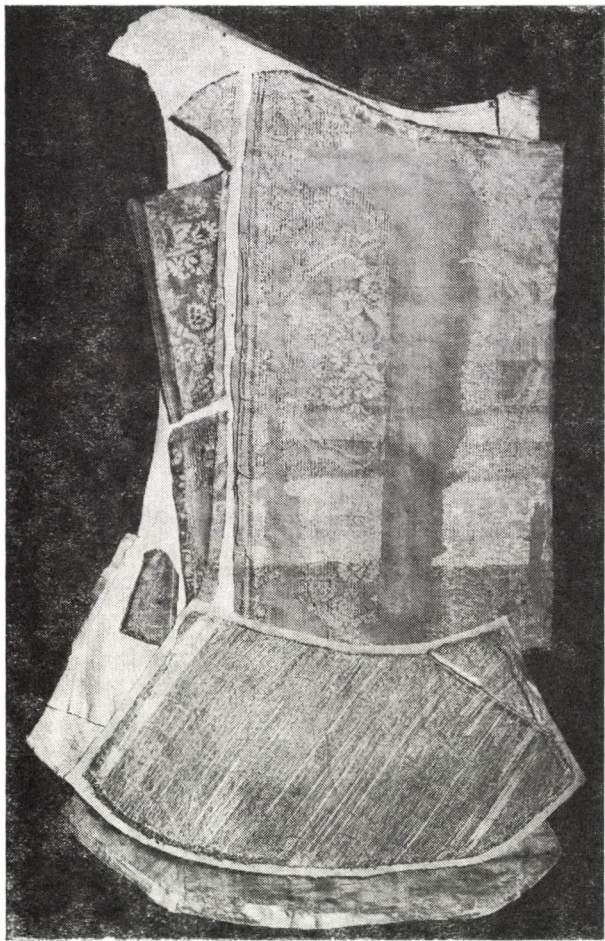
A restaurálás

Első lépésként a ruhát szétbontottuk, egyúttal eltávolítva korábbi restaurálás anyagait és varrófonalait. Szétválasztottuk a különböző kezelési módokat igénylő selyem, gyapjú, lenvászón stb. anyagokat.

Tisztítás. A selyemszöveteket két réteg tüll közé fércelve helyeztük a mosókádba. Tisztításukhoz nemionos mosószer 10%-os lágyvízes oldatát használtuk. Ugyanezt a mosófürdőt alkalmaztuk a gyapjúszővetek tisztításánál is, de a nyersszínű bélésnél ez nem bizonyult elegendőnek az erősen beleivódott zsíros, kormos szennyezőanyag miatt. Így ezt szerves oldószeres emulzióval tovább tisztítottuk. Bőséges lágyvízes öblítés után a szövet megjelenése sokat javult, de a szürke elszíneződést a hosszanti sávokból teljesen eltüntetni nem sikerült.

A kézelők és a keretelőpánt tisztítását ugyancsak emulzióval végeztük, miután a darabokat tüll közé férceltük. Szárításuk falapra — méretüknek és formájuknak megfelelően — kitűzve történt. A damasztzövet darabjait üveglapra terítve szárítottuk meg, lebegő lánc- illetve vetülfonalaikat lehetőség szerint eredeti helyükre rendezve.

Megerősítés. Célja és lényege, hogy a tárgyat olyan alkalmas anyaghoz rögzítsük, mely azt alátámasztja. Kiválasztásánál figyelembe kell venni szövetszámát, vastagságát, festhetőségét, minőségét. A selyemdamaszt rossz állapota, nagymértékű hiányai és a ruha nem csekély súlya szükségessé tették annak teljes alátámasztását. Erre a célra egy megfelelő árnyalatúra festett pamut-atlászövet bizonyult alkalmasnak. A pamut hordozóanyag alkalmazását annak a selyemnél tartósabb volta



8. A ruhaujj részei összed állítás előtt

indokolja. Színezéséhez direkt színezékeket használtunk. A kézelőket és szegélypántot finom pamutbatisztra dolgoztuk. Mindkét esetben alkalmas színűre festett selyemfonallal varrtunk. A tisztaselyem varrófonal finomsága kb. 300-as. A gyapjúbélések állapota nem igényelt alátámasztást, így csak a rajtalevő lyukakat szőttük be gyapjúfonallal.

A damaszt és lampasz szövetek varrókonzerválása restauráló kereten történt. A damasztot és az alátámasztó anyagot ún. átfogó öltéssel, a mustra főbb kontúrvonalaiiban pedig leöltögetéssel rögzítettük egymáshoz az egyenletes súlyelosztás érdekében. A lampasz szövet fémszállait ugyancsak leöltögetéssel rögzítettük 300-as

finomságú selyemfonallal páronként fogva le azokat. A fémszállaknak eredeti helyükre kerülése után pontosan kirajzolódott a szövet mustrája, így annak rajzát — ahol az eredeti mintázó vetületek felszakadtak — egy vastagabb selyemszállal erősítettük meg.

Összeállítás

A ruha összeállításakor az egymással kapcsolódó szövetrétegeket az eredeti sorrendben, az eredeti öltésmódokat követve állítottuk vissza.

Sipos Enikő

JEGYZETEK

- 1 V. Ember Mária: II. Lajos magyar király és felesége ruhája. *Folia Archeologica* XIV. 1962. 133.
- 2 Höllrigl József: Magyar művészet 1929. 205–215.
- 3 V. Ember Mária i. m. 133.
- 4 A korábbi javítás 1950 körül történt, amikor a restaurálás tárgyi feltételei nem voltak kielégítőek.
- 5 *Jacqueline Herald: Renaissance Dress in Italy 1400–1500.* London 1981. 92.
- 6 A felvételeket Gondár Istvánné készítette a Textilipari Kutató Intézetben Scanning Jeol ISM-35 letapogató elektronmikroszkóppal.
- 7 Des Johannes Butzbach *Wanderbüchlein Chronika eines Fahrennden Schülers*, latinból németre fordította Dr. D. J. Becker, Lőpcse 1912. 77. Dr. Csernyánszky Mária szíves közlése és fordítása.
- 8 V. Ember Mária i. m. 145–146.
- 9 F. Dr. Dózsa Katalin: Mária királyné menyegzői öltözéke. Budapest 1984. 10.
- 10 Ludmila Kybalova—Olga Herbenova—Milena Lamarova: Képes divattörténet az ókortól napjainkig. Budapest 1974. 127.
- 11 *Costa de Beauregard: Souvenirs du regne d'Amadée VIII. Premier duc de Savoie. Extraits des Memoires de Academie de Savoie 1861, reproduisant l'édition de Chambéry, 1851.* Kovács Éva szíves közlése.
- 12 Dr. László Emőke: Az európai öltözködés története a XVII. sz. végéig. Budapest 1982. 26–27 (A Magyar Képzőművészeti Főiskola jegyzetei.)
- 13 *Olivier De La Marche: „Le triumphe des dames Michèle Beaulieu — Jeanne Baylé. Le Costume en Bourgogne.* Paris 1956. 80; 4. j. (Kovács Éva szíves közlése)

- 14 *Erich Steingraber: Der Goldschmied.* München 1966.
- 15 Dr. László Emőke i. m. 30–31.
- 16 *Janet Arnold: A Woman's Doublet of about 1585.* Waffen-und Kostümkunde, 1980/2.
- 17 Kéréssemre T. Balázs Ágnes végezte Mária királyné viseletének színezékvizsgálatát. I.d: jelentés MRMK 1981.
- 18 *Jacqueline Herald* i. m. London 1981. 90–91.
- 19 *Riznica zagrebacke katedrale.* Katalógus, Zágráb 1983. 4. T. szám.
- 20 B. Markowsky: Seidengewebe. Katalógus, Kunstgewerbe Museum, Köln 1976. 45. szám.
- 21 *Günther Heinz-Karl Schütz: Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 Bis 1800.* Katalógus, Kunsthistorisches Museum Wien, 1976. 194. szám.
- 22 *Ibid.* 267. sz.
- 23 E. Nagy Katalin: Textilkészítés és alapfogalmak, a kéziszővés. Budapest 1981. 101–102.
- 24 A damaszt és lampasz szövetek szövetszerkezeti vizsgálatai. E. Nagy Katalin textilrestaurátor és Málk Irén iparművész segítségével készítettük el.
- 25 A mintát vezetőzűst ragasztóval rögzítették, majd aranyat és szentet gözölögtettek rá, hogy vezetővé tegyék. A mikroszkópi vizsgálatot Gondár Istvánné végezte.
- 26 *Römpp kémiai kislexikon.*
- 27 *Marcus Vitruvius Pollio: De architectura,* VII. könyv, VIII. fejezet.

MAGYAR RENESZÁNSZ FŐPAPOK OLASZ HÍMZÉSŰ MISERUHÁBAN

Hónapokkal ezelőtt megdöbbenéssel értesültünk Zolnay László váratlan haláláról, a leggazdagabb, művészeti és történeti szempontból egyaránt páratlan középkori szobortemető felfedezőjének és feltárójának távozásáról. E felbecsülhetetlen lelet mellett a szórványosan előkerülteket is szerető gondossággal ismertette. A Művészettörténeti Értesítő 1975. évfolyamában (pp. 255–267.) „Középkori budai figurálisok” címen nyújt beszámolót ezekről a változatos darabokról. E sorok íróját — mint textil-történészt — az a főpapi sírkőtöredék érdekelte különösen, amelyet az Esterházy-palota feltárásakor „falazóként” talált és mentett meg. Ilyen élethű ábrázolása a miseruha bársonyának és a rajta levő hímezt keresztnek a hiánytalan reneszánsz síremlékek között a legnagyobb ritkaság. Jelen esetben azzal a furcsa helyzettel állunk szemben, hogy míg a töredék nagyon hiányos és helyenként megzúzott, addig az épeken többkevesebb kopások vannak. Ezen viszont nincsenek, és ennek eredményeként a faragás a maga eredeti frissességében élvezhető. Zolnay nem találta elég plasztikusnak az alakot és úgy vélte, hogy a mester a textiliák aprólékos kidolgozásával ellensúlyozta ezt a hiányosságot. Valóban, a szemet annyira foglalkoztatja ez a gazdagság, hogy egyéb, esetleges műhibákról elterelődik a figyelmünk.

A töredék a gyakoribb főpapi síremlék-típushoz tartozik: ahhoz az egész alakos sémához, amelyen egyik kezében könyvvel, másikban pásztorbottal jelenik meg a főpap figurája. Ez az alapforma a 15. század második felétől szívósan tartotta magát. [1] A fokozatosan realisztikusabbá váló, portrészzerű fejek, az öltözetek és egyéb tartozékok díszítésének a későgótikából a reneszánsz stílushoz való egyre hangsúlyosabb igazodása, a feliratok antiqua betűi: ezek a fejlődés irányának ismérvei. Az alapítípus azonban megmarad.

E síremlékeknél a megrendelőnek domináns szerepe van. Többnyire már jó előre megcsináltatják antiqua betűs, néha terjedelmes felirattal, sőt azzal az évszámmal, ami az emlékmű elkészülésének és nem az elhalálozásnak a dátuma. Egerváry Briccius tiníni címzetes püspök (†1523) egervári sírkövén 1515, [2] Fehérkövy István nyitrai püspökén 1588 (a nyitrai székesegyházban). [3] Fehérkövy 1596-ban hunyt el; még megérte esztergomi érsekké való kinevezését, de székét már nem foglalta el, vagy csak nagyon rövid ideig töltötte be. Utóda Kutassy János lett. Ezt a két emlékművet — amelyek az itáliai típus képviselői: a karok egymást keresztezve nyugosznak a testen, semmi aktív szerepük nincs — azért választottuk ki a síremlékek dátumának megvilágítására, mert a fragmentum öltözetének egyes részeivel szoros rokonságot mutatnak.

Töredékünkön a főpap saját miseruhájában van ábrázolva, amelyet megörököltetni kívánt, de biztosan nem ebben temették el. Megőrzött kazuláinkon ornamentális reneszánsz hímezés csak a 17. századból ismeretes. Hézagpótló fontosságú tehát ez a különlegesen szép, domború olasz gyöngyhímezés, ámbar csak kevés látszik belőle. Kiegészítése nagyjából megkísérélhető. Legalul megtaláltuk a váza kihajló, gerezdes nyakrészét, ebből emelkedik ki a sudár akanthusz-szár, finom, szimmetrikusan szabdaltsággal levéldíszével. A szokatlanul nagyméretű mise-

könyv sokat eltakar, sajnálatosan a kereszt metszési pontját is. Így nehéz elképzelni, hogy ez a naturalisztikus díszítés hogyan szelődött rozettát körülvevő, stilizált, elegáns indává a vízszintes karokon. A bal oldalon alul, a jobbon felül, bár töredékesen, megmaradt annyi belőle, hogy egy kis képzelőerővel rekonstruálhatjuk ezt a spirális reneszánsz indamotívumot, amely későbbi egyházi és világi hímezéseink fontos, gyakori elemének forrása. [4] A keresztet nagy igazgyöngyök szegélyezik. [5] A könyv fölötti részén a mértani jellegű drágaköves zárósáv az ünnepi kazula anyagi értékét is növeli.

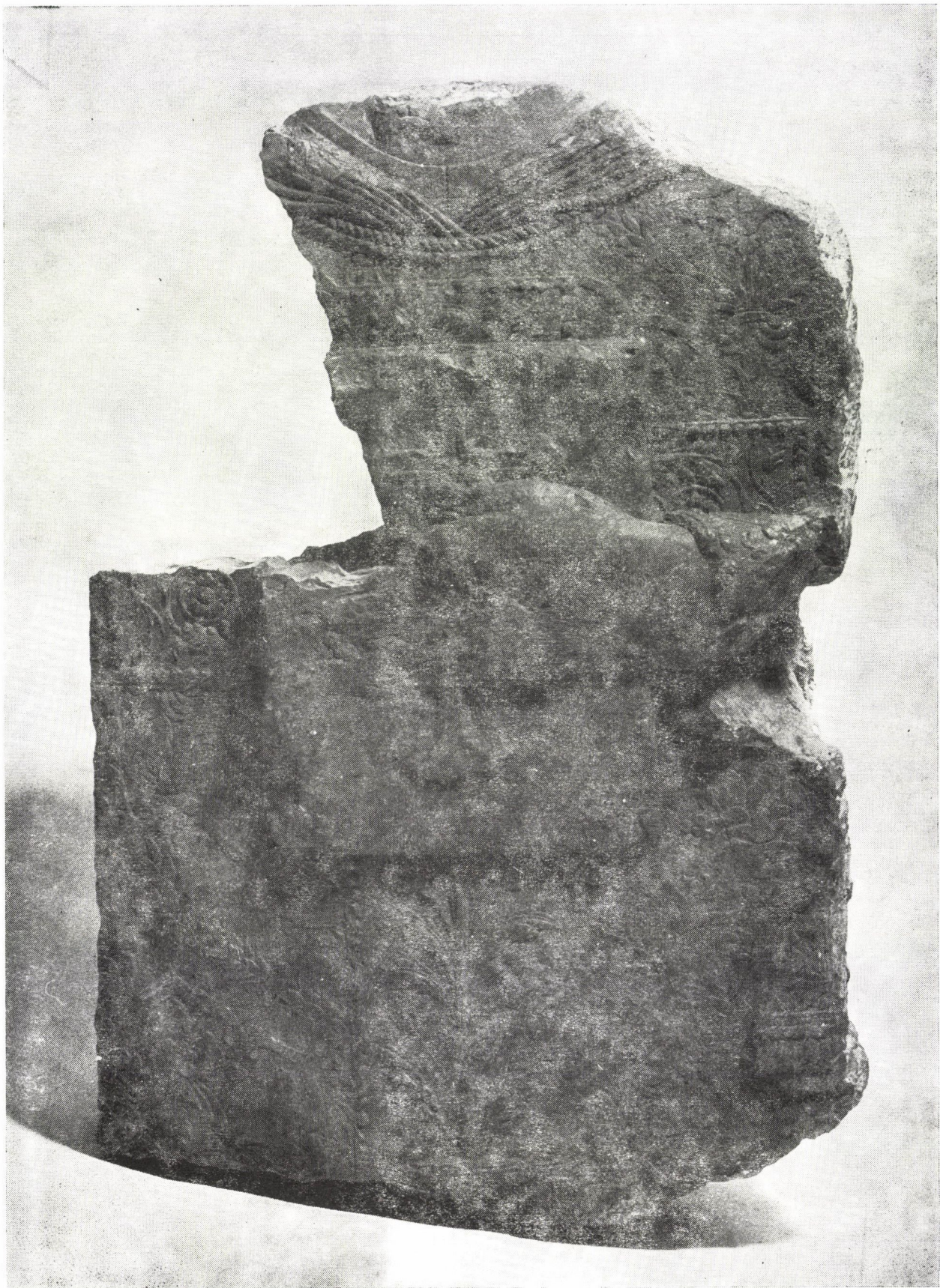
A lóherés szárú talpas kereszttel együtt könyvet tartó roncolt kéz liturgikus kesztyűt visel. A kézfejen levő karéjos keretű ovális ékítmény hívja fel rá a figyelmünket. Ujjait gyűrűk ékesítették. Az általunk ismert emlékeken még a hüvelykujjon is van gyűrű. Karjáról lecsüngő manipuluszának — a márvány hiányossága miatt — csak alsó része ismerhető fel finom kidolgozású rojtos végződésével.

Az ehhez a típushoz tartozó főpapi síremlékeken ilyen hatalmas méretű könyvet nem találtunk. Kihangsúlyozott jelentőséggel bír, ezt aláhúzza központi elhelyezése is. (Általában kissé oldalt és részsütosan fogják. Vö. Oláh Miklós szép reneszánsz síremlékével a nagyszombati székesegyházban. [6]) Zolnaynak is feltűnt a sarokveretek finom kidolgozása. Ha fragmentumunk teljes nagyságában fennmarad, az a könyv uralkodó szerepén mit sem változtatott volna. Ez a kompozíció kizárja a nyaklánc alkalmazását, ami többnyire elmaradhatatlan kellék a rajta lógó éremmel, kereszttel stb., és egyúttal rangjelző attribútum is. Ne vesztessük azonban az időt feladatunkhoz nem tartozó, megoldhatatlan kérdések feszegetésével.

A nyaknál a humerálé (vállkendő) vékony, éles redőkbe szedett, egymást keresztező két vége a miseruha kivágásába torkollik. Hasonló megoldást találunk Egerváry Briccius alakján, nála az alba (miseing) ujjai is ilyenek. A töredéken ez utóbbi nem szerepelhet, mivel a kesztyű és a kazula széle összeér. Az Egerváry-emlékmű miseruhájának keresztjét is reneszánsz hímezés borítja, látszik a két szár metszéspontja is. A váltakozó kis akanthusz- és rozettás virágok hosszanti és haránt irányú találkozása itt magától megoldódik. Feltűnő, hogy ennél a kereszt felső szára mennyire rövid, míg a miénken arányosabb.

Elemzésünk végére hagytuk a miseruha remekül kidolgozott pompás bársonyát. Mintája annyira hasonlít a nyitrai püspökön levőhöz, hogy szinte azonosnak tűnik azzal. Aprólékos vizsgálattal rájövünk, hogy a fragmentum szobrásza igényesebb volt és a karéjos bársony palmettákba soronként váltakozó kétféle gyümölcsdísz helyezett, az egyikbe gránátalmát, a másikba gerezdes, pikkelyes articsókát vagy ananászt. Fehérkövyén egyforma rajzú a palmetták belseje. A hegyes-ovális mezőket képező indarács megközelítően azonos mindkettőn.

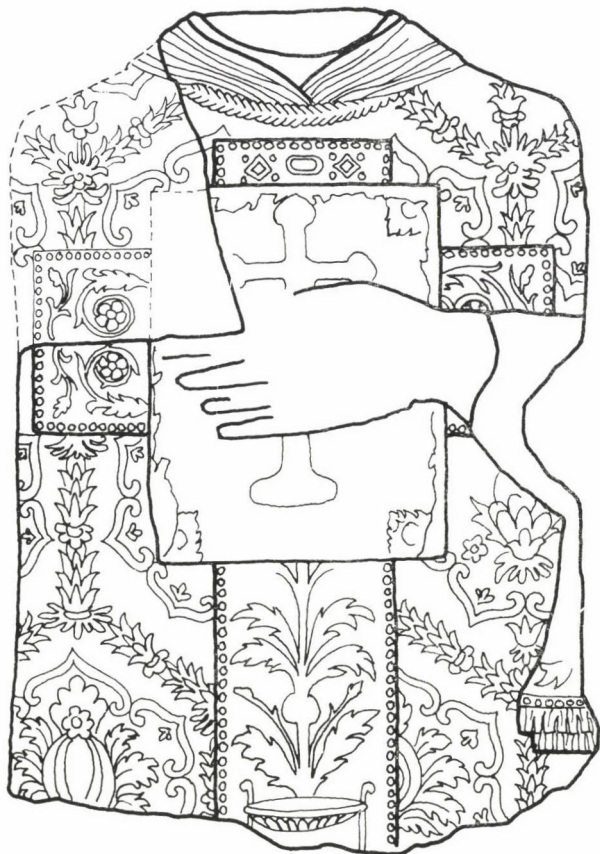
Mielőtt egy-két, összehasonlításra alkalmas eredeti bársonyt bemutatunk, néhány szót érdemes a püspök miseruhájának hímezéséről szólnunk. Ez az olasz gyakorlathoz alkalmazkodó hosszanti sáv, az ún. „colonna”. Növénymotívumok között kerek medaillonokban, azaz



1. Főpap sírkövének töredéke a budai várból, 1510—20 körül. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum

„tondók”-ban szentek félalakjaival. Három ilyen díszű kazulánk van. Az egyik Bakócz Tamásé az esztergomi Főszékesegyház Kincstárának állandó kiállításán.[7] A másodikat a Nemzeti Múzeumban őrzik, gondosan elraktározva.[8] A harmadik a történelmi Magyarország területén volt, Szepeshelyen: egy már hiányos hímzésű ilyen kereszttel ékes remek, bársonybrokát miseruha. Divald[9] szerint a hosszanti részen 4 medallionban a Megváltó és a magyar szent királyok vannak ábrázolva, de teljes biztonsággal csak Szent László azonosítható közülük. A karokon szerinte két angyal, de leginkább az Annuntiatio, ez Itáliában így törvényszerű. Itáliában ez a tondós hímzés már a 15. század utolsó negyedében is kedvelt lehetett. Saját szemünkkel láttuk a római Szent Péter Bazilika kincstárában a két Rovere pápának, IV. Sixtusnak (1471–1484) és II. Gyulának, a „Szent Péter székén trónoló Marsnak” (1503–1513) szarkofágjaikból kiemelt kazuláin a tondós hímzést.

Visszatérve a fragmentum bársonyára, összehasonlítá-sul megemlítiünk két hasonló jellegű eredeti bársonybrokátot. A nagy textil-publikációkban hozzájuk hasonló t hiába keresünk. Mintájuk egyszerű, gyakori, kisebb eltérésekkel sokáig forgalomban volt, nem elég mutatós erre a célra. Viszont éppen ez az erénye a hímzéssel ellátott, sacális használatban. Sima bársony alapon karéjos, rétegesen kiemelkedő, azonos színű palmettákban arany brozírozott ún. gránátalmadísz, gyakrabban azonos, ritkábban kétféle rajzban. A hegyes-ovális mezőket képező rácsszerkezet is arannyal szőtt, elég keskeny, leveles, virágos füzér, vagy csak apró tüskés ágfonadék. Az összevetésnél figyelembe kell vennünk a szövés és a márványfaragás eltérő technikáját. Az elsőként említett anyag a bártfai múzeumban van: egy hímzésétől megfosztott miseruha hátlapjának két összevarrott része. A brozírozott középdíszek azonos rajzúak, az osztórács levél-



2. Főpapa sírkövének töredéke a budai várból, 1510–20. körül. A miseruha hímzésének és bársonyának rajza



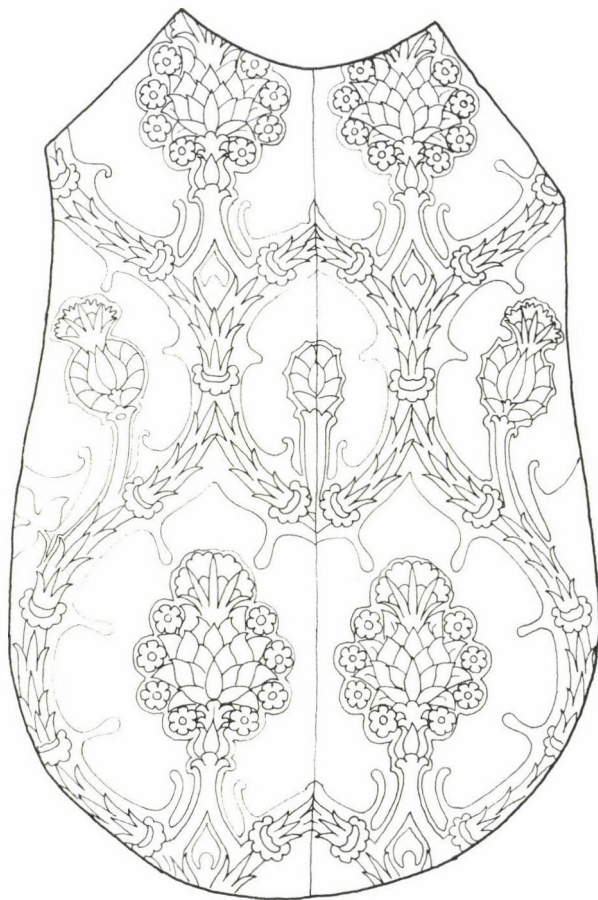
3. Egerváry Briccius tinini püspök sírköve, 1515. Egervár, rk. plébániatemplom

füzeres. A másik példánkon nagyobb felület látszik az ágfonadék, egyforma palmettás anyagból. Ezt a hímzéséről híres darabot 1504-ben adományozta Péter Kmita lengyel palatinus (Kronmarschal). A krakkói Wawel kincstárában őrzik.[10] E dátumos mű évszáma minden bizonnyal terminus ante quem a bársony készítésé idejére nézve. Fehérkövy síremlékén az 1588-as évszám alkalmazásának hosszas divatját bizonyítja. Diszkrét, nyugodt, ismétlődő mintája nem nyomta el a miseruha legfőbb ékességét, a hímzést. A nagy raportú (mintaegység), aranyalapú, mozgalmas gótikus bársonybrokátokon a hímzett rész annyira háttérbe szorult, hogy — legalábbis nálunk — a szakirodalom ezzel a fontosabb mondanivalót nyújtó, figurális munkával egyáltalán nem, vagy csak egészen felületesen foglalkozott, kronológiát és származást figyelmen kívül hagyva.

Minden rosszban rejlik valami jó. Jelen esetben az, hogy az 1982-ben rendezett schallaburgi Mátyás király kiállításán[11] (majd ennek budapesti bemutatóján, egy esztendővel később) eredetiben volt látható a Zolnay által megmentett töredék, fogalmat adva ennek a síremlék-fajtnának igényes művészi szobrászi munkájáról. 15.



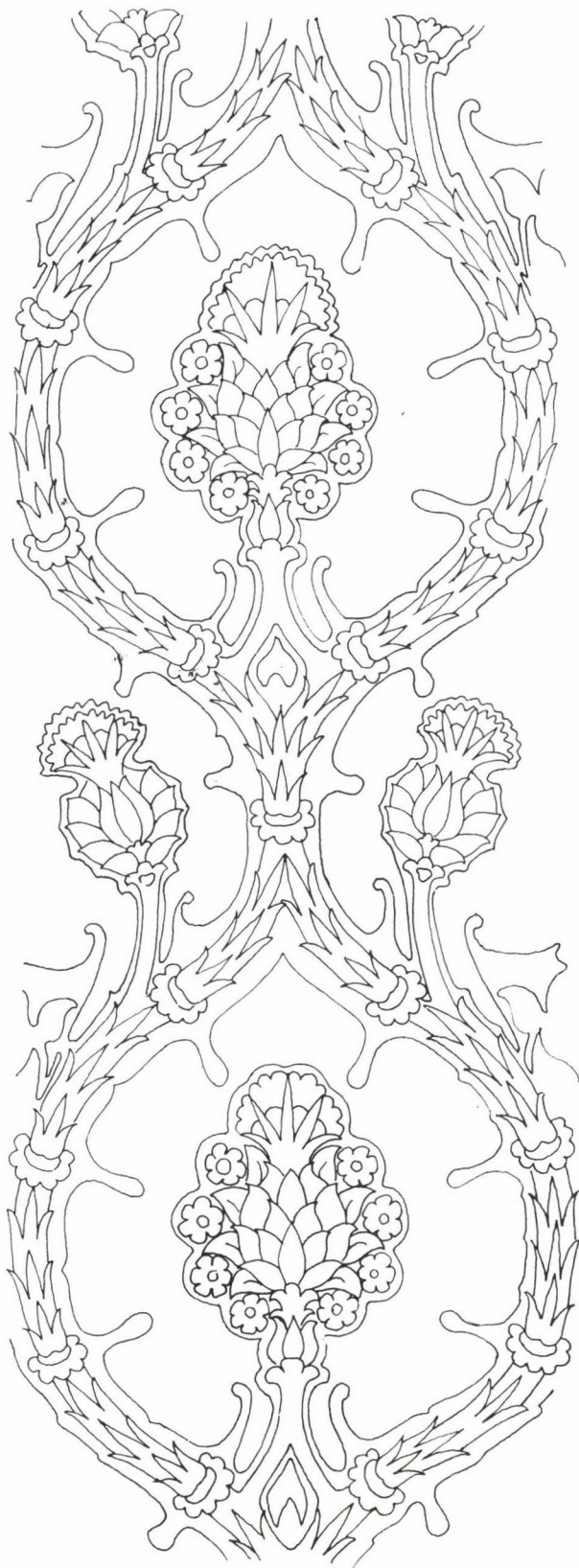
4. Fejérkövy István nyitrai püspök sírköve, 1588. Nyitra, Székesegyház



5. A bártfai miseruha háta. 1500 körül

század végi datálása azonban túl korai. Egerváry Briccius sírkövénél valamivel későbbi időre tenném. Az elmondottakból tudjuk, hogy a bársonynak nem lehet esetünkben kormeghatározó szerepe; annál inkább a kereszt hímzésének, amely 1520 körüli időben vagy annál korábban készülhetett. Olasz hímző műve: vagy itt dolgozóé, vagy behozatal — hiszen ekkor még sok itáliai kereskedő működött Budán.

Csernyánszky Mária



6. A bártfai miseruha bársonyának mustarája

1 A 15. századiakon, pl. Vitéz Jánosén és Sirokay Lászlóén a jobb kézben levő könyv jelentéktelenül kicsi és oldalt tartott, hogy a miseruhából minél kevesebbet takarjon el. Vitézén a kereszt alakú himzésen feszületábrázolás van, alig jelzett lapos reliefben; Sirokayén a fej mögött elhelyezett párnát gazdag virágos himzés borítja. Mindkettőnél a bal kézzel tartott pásztorbóthoz lelógó fátolszerű sudarium van erősítve, ami a 16. századiakon is megmarad, Fehérkövyén viszont hiányzik a főpapi öltözetnek a miseruha alól kilátszó tartozéka, a dalmatika v. tunicella. (Irodalom Vitéz János sírkövéhez: *Johannes Nep. Mathes: Veteris arcis Strigoniensis ... descriptio*, Strigonii 1827, 64., tab. VII. lit. B.; *Horváth István, H. Kelemen Márta, Torma István: Magyarország régészeti topográfiája 5, Esztergom és a dorogi járás, Budapest 1979, 106., 75. tábla, 4. kép. Jakó Zsigmond: Várad helye középkori könyvtártörténetünkben, in. Jakó Zsigmond: Írás, könyv, értelmiség (Tanulmányok Erdély történelméhez), Bukarest 1977, 9. kép.; Irodalom Sirokay László sírkövéhez: *Pray, Georgius: Specimen Hierarchiae Hungaricae ... pars prima, Posonii-Cassoviae 1776, 213c.; Csergheő Géza, Csoma József, Czobor Béla: Sirokay László sírköve I–II, in. Archaeologiai Értesítő 8 (1888) 405–409.; Magyar Művelődéstörténet 2, szerk. Domanovszky Sándor, Budapest [1939], 541 (kép), 661.**

2 Éber László: Egerváry Bereck sírmléke, in. *Archaeologiai Értesítő 35 (1915) 288–292.; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, (kiállítási katalógus), Wien 1982, 691. (840/m. szám) (Balogh Jolán közlése).*

3 *Episcopatus Nitriensis eiusque praesulum memoria, Posonii 1835, 335.; Magyar Művelődéstörténet 3, szerk. Domanovszky Sándor, Budapest [1940], 551 (kép), 654.*

4 A spirális ornamentika nagyon régi keletű; fellelhető a görög-római művészetben, de a középkorban is: a hajdan Csatári-, most Admonti Biblia századokkal ezelőtti komplikált iniciálé-díszítéseiben számunkra a leghozzáférhetőbb. Kétségtelenül a reneszánsz korában bontakozott ki harmonikus, nyugodt szépségében a márvány- és fadaragványokon, továbbá az iparművészet különféle ágaiban. Széles körű népszerűségét rajzminták, mintakönyvek terjeszthették. Tudjuk, hogy mintalapok, rajzolt mintakönyvecskék már a Luxemburgok korából, sőt még sokkal korábbi időkből ismeretesek.

5 Régi leltárainkban a „cum margaritis” üveggyöngyű díszít, a „cum perlis” igazgyöngyös borítást jelent, a szabályos, hibátlan, nagy, kerek gyöngyökből álló gyöngysort vagy szegést „cum unionibus” névvel jelölték. Ezeknek az elnevezéseknek azonban nincs mai értelemben vett „szabvány” minősítése.

6 Gyárfás I. Tihamér: Oláh Miklós és Drugeth György sírmlékei Nagy-Szombatban, in. *Archaeologiai Értesítő 10 (1890) 258–261. (képe a 258 lap után); Magyar Művelődéstörténet 3, szerk. Domanovszky Sándor, Budapest, [1940], 553 (kép), 655.*

7 Cséfalvay Pál: Az esztergomi főszékesegyházi kincstár, Budapest, 1984, 27. (65. szám) Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (kiállítási katalógus), Wien 1982, 465–466. (462. szám) (Csernyánszky Mária közlése) (A kazulát E. Nagy Katalin restaurálta.)

8 Magyar Nemzeti Múzeum, Itsz. 1953/144. Irodalom: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (kiállítási katalógus), Wien 1982, 464–465. (461. szám) (Csernyánszky Mária közlése) (A kazulát Sipos Enikő restaurálta.)

9 Divald Kornél: Szepesvármegye művészeti emlékei 3, Iparművészeti emlékek, Budapest 1907, a XI. mellékleten.

10 Sárišké Múzeum Bardejov, 1959. Kiállítási katalógus. (Számozatlan, 10. kép).

11 Adam Bochnak, Kazimierz Buczkowski: Kunsthandwerk in Polen. Warszawa 1972, 16, 75. kép; Skarbiec Katedry na Wawelu, Kraków 1981, 23. kép; *Taszycka, Maria: Stickerei und Seidengewerke der Jagiellonischen Epoche in Polen, in: Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572. (kiállítási katalógus), Wien 1986, 347–348, 73. 74. színes kép.*

12 Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (kiállítási katalógus), Wien 1982, 680. (832. szám) (Zolnay László közlése).

MAGYAR ÉS SPANYOL TÍPUSÚ NŐI ÖLTÖZETEK A NAGYLÓZSI LELETBEN (16 – 17. SZÁZAD)

A 17. század közepéig Európa-szerte uralkodó volt a spanyol típusú viselet, amely a 16. század közepétől Magyarországon is elterjedt. Szélsőséges túlzásai azonban szerencsére távol álltak a magyar hölgyek ízlésétől. E viselet-formával párhuzamosan a 16. század végén, 17. század elején a magyar jellegű női öltözet-típus is kialakult, s ennek formáiban a spanyol és a reneszánsz viselet egyes elemeit — véleményünk szerint — egyaránt megtalálhatjuk.

Ezt követően a 17. század közepéig egymás mellett élt a női öltözködésben a spanyol eredetű, illetve a magyar jellegű viseletforma, de a század végére már egyeduralkodóvá vált a hazai típus.

A Nagylózs község plébániatemplomában 1977-ben végzett feltárások során a sírokból előkerült leletanyagban a női viseletnek mindkét változatát megtaláljuk, csakúgy mint a miskolci, gyulafehérvári és sárospataki leletek között.[1]

A kétfajta viselet-típus legszembetűnőbben a vállfűző szabásában különbözik egymástól.

A nagylózsi leletanyagból sikerült rekonstruálni mind a kétféle válltípust, kitűnő bizonyítékként annak, hogy a 16–17. században Magyarországon még egymás mellett élt a spanyol hatásra elterjedt ún. *epolettes váll* (ilyeneket ismerünk a miskolci, a gyulafehérvári és a sárospataki anyagból[2]), és a magyar váll (vagy derék), amely ugyan-csak Gyulafehérvárott és Sárospatakon,[3] valamint Boldván[4] és Bükön[5] került elő kislány- és női sírokból egyaránt. A 17. század második felétől a magyar váll fokozatosan kiszorította a spanyol eredetűt, bár ez utóbira jellemző egyes elemekkel még sokáig találkozhatunk a későbbiekben.

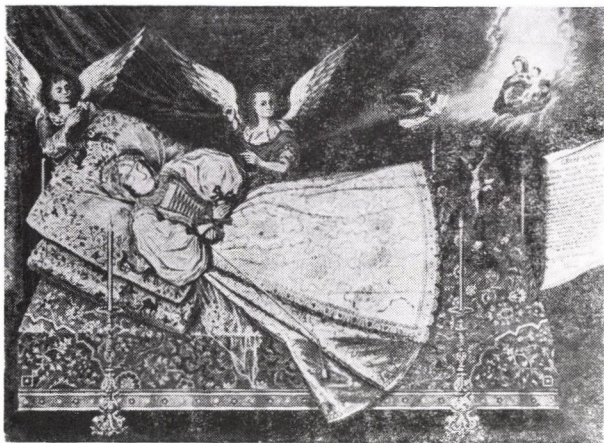
A kelengyeleltárakban és hagyatékokban is főleg magyar vállakról olvashatunk[6] (illetve leírások alapján ezekre következtethetünk); elvértve találkozunk csak spanyol vállak említésével.[7]



1. Magyaros típusú vállfűző eleje a nagylózsi 10. sírból, 17. század közepe



2. Magyaros típusú vállfűző háta a nagylózsi 10. sírból, 17. század közepe

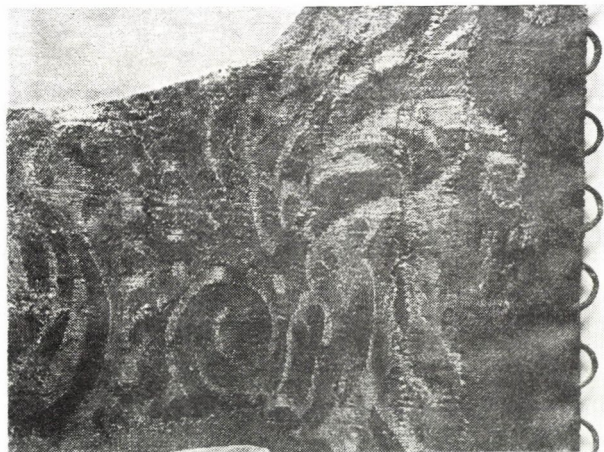


3. Rákóczy Lászlóné, Bámfy Erzsébet a ravatalon, 1663. A kistapolcsányi kép akvarell másolata, Magyar Nemzeti Múzeum

A Nagylózson előkerült magyar típusú vállfűző (10. sír) nagy része megmaradt. A fűzőszínór (vagy szalag) részére szolgáló kapcsok és a bársonycsíkokra — paszomántokra — varrt egykori díszítő csipke teljesen korrodálódott, és megsemmisült a fűzésre szolgáló szalag is. Ez utóbbit a váll helyreállításakor újonnan pótolta a restaurátor.[8] A megmaradt részek alapján sikerült rekonstruálni az egész vállat, amelynek legközelebbi analógiáit a már említett boldvai, büki, sárospataki és gyulafehérvári leletanyagban találhatjuk meg, és a 17. század közepére keltezhetjük. Ábrázolásokon is gyakran találkozhatunk ezzel a válltípussal.[9]

A 10. sír bolygatatlan, alul teljesen elporladt női vázának mellkasánál találták meg a vállfűző maradványait a feltárás során.[10] A felsőtesten, a gerincoszlop és a felkarcsont között mindkét oldalon — kb. 20 × 10 cm-es területen — zöldes árnyalatú barna textilra került elő, amely a bal oldalon — néhány borda kivételével — az egész mellkast befedte.

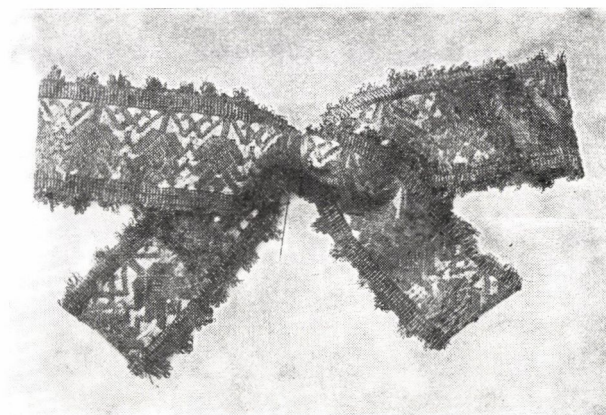
A selyemdamaszt alapanyagú, bélelt váll derékrészét halcsontokkal („cetszilákkal”) merevítették. Ez a szokás a 17. század közepétől terjedt el nálunk.[11] A vállfűző elejét, karöltőjét és hátoldalának középső részét eredetileg bársony alapon elhelyezett, csipkedíszes paszomántokkal díszítették — valószínűleg 2–2 függőleges sorban —, ahogyan ezt az anyagon megmaradt öltésnyomokból, illetve a bársonyrátétlen is jól kivehető csipkelenyomatból megállapíthattuk. A lenszálas csipke tisztítását nem sikerült megoldani, s így formáját csak a korrózió őrizte meg.



4. Részlet a nagylózi vállfűző elejéről



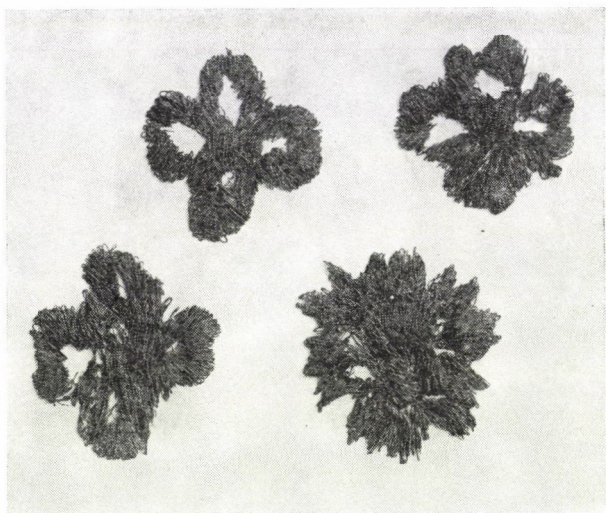
5. Részlet a nagylózi vállfűző hátoldaláról



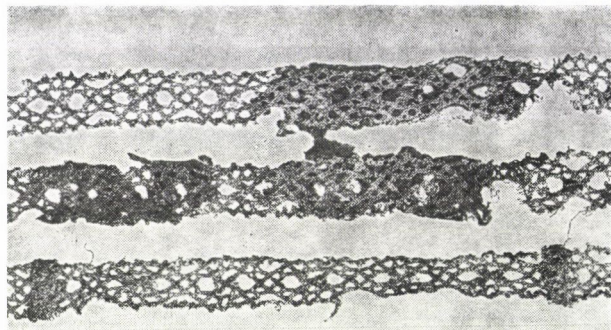
6. Aranyszállal himézett masni a nagylózi 10. számú sírból

A vállfűző anyagát képező selyemdamaszt eredeti színe nem sikerült meghatározni, jelenlegi színe sárgásbarna. Egykor kisebb darabokból állították össze. Elejétől belülről két vastagabb szövetszál szegélyezi, hátoldalának közepébe nyelv alakú, felül három osztatú csúcsban végződő részt toltottak be, amelyet egykor szintén csipkedíszes bársonypaszomántokkal díszítettek. A vállat elöl összefűző karikákat a selyemdamaszt alap és a csipkerátés bársonypaszomántok közé illesztették be.[12] A bélésből csak nyomok maradtak meg; ezért a helyreállításakor barnára festett kanavászból teljesen új bélés készült.

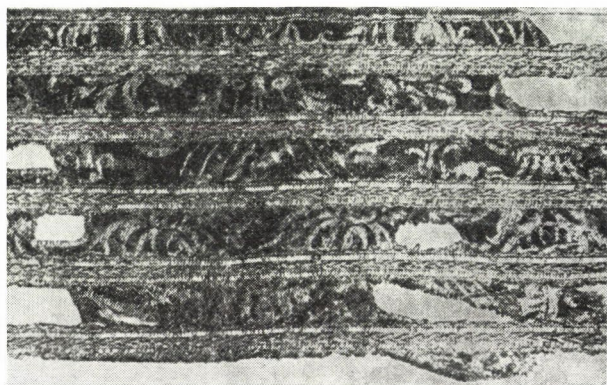
A feltárás során a vállfűzővel együtt kiemelték a váz derekánál talált, aranyszállal szőtt, himzéssel díszített masnit is. Ez nem tartozott a vállhoz; a mellkason egy-



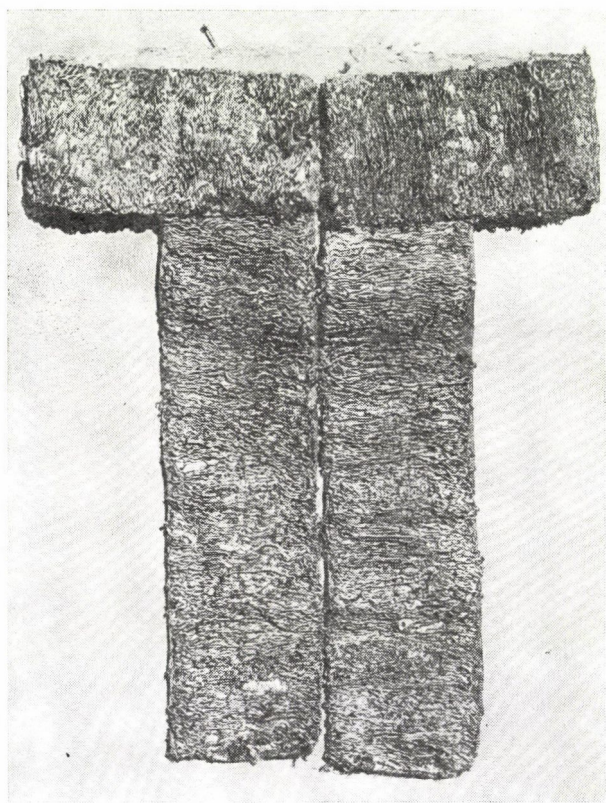
7. Hímzett virágok, valószínűleg kötényről, a nagylózi 5. számú sírből



9. Egykor feltehetően szoknya alját díszítő csipkemaradványok a lózi 19. számú sírből, 16. század vége



10. Szoknya aljának csipkedíszes maradványai a gyulafehérvári székesegyház 15. számú sírjából, 17. század eleje



8. Ingvállról származó, magasan záródó, hímzett és egykor islógokkal díszített gallér a nagylózi 21. számú sírből, 16. század vége



11. Epolettes váll a Miskolc-avasi templom VII. sírjából, 16–17. század

másra helyezett kezeket köthették össze vele, ahogyan ezt egykori ábrázolásokon is láthatjuk. [13]

A magyar vállakhoz tartozó szoknyák díszítése (paszmánt, csipke stb.) többnyire megegyezett a váll díszítésével, legfeljebb annyi eltéréssel, hogy a szoknya alján több sorban húzódott körbe a díszítés. A 17. század elejétől már készültek eltérő anyagból is szoknyák és vállak, de továbbra is kedvelték az azonos anyagból varrottakat is. [14] A nagylózi magyar típusú vállfűzőhöz tartozó szoknya sajnos teljesen elpusztult, de a korabeli ábrázó-



12. Epolettes vállfűző háta a Miskolc-avasi templom VII. sírjából, 16–17. század



13. Magyar típusú női öltözet rekonstrukciós rajza a nagylőzsi 10. számú sír vállfűzője alapján

lások, leírások és az analógiák alapján arra következtethetünk, hogy ez is a vállal azonos anyagból készült, valószínűleg az alján több soros, ugyancsak csipkerátés bársonypaszománt díszítéssel.[15]

Ehhez a viselettípushoz kötény (vagy előkötő) és ingváll tartozott még, amelyeknek még a töredékeik is ritkán maradtak meg, ugyanis anyaguk vékony (fátyol, patyolat stb.), s könnyen pusztuló volt. Ilyen töredékek kerültek elő pl. Boldván és Gyulafehérvárott.[16]

Az ingvállakat díszítésükkel, tartozékaikkal együtt a hozománylisták és hagyatéki leltárak írják le részletesen.[17] Sokszor az előkötőket is a szoknya, illetve a váll anyagával megegyező anyagból készítették (de természetesen más anyagból is) és himzéssel, csipkével, esetleg islógokkal is díszítették.[18]



14. Spanyol típusú női viselet rekonstrukciós rajza a nagylőzsi 19. számú sír leletei alapján

Előkerültek a magyar típusú váll előkötőjéhez tartozó himzéstöredékek (a K. 5. sírből) és recemaradványok (a 14. sírből, feltehetően szintén előkötő részei); ezek alapján rekonstruáltuk az előkötőt egykorú leírások és ábrázolások, valamint a gyulafehérvári és boldvai leletek segítségével.[19]

A váll alatt alsó és felső inget („felimeg”-et) viseltek a lányok és az asszonyok. A Nagylőzson birtokos Viczay-család — akik a templom kegyurai is voltak — hagyatéki és ingóságileltárai felső ingeket is felsorolnak: így 1656-ban Viczay Mária „... czinadoff vászonból készült felső inge, czérna csipkével díszítve”; 1681-ben pedig Viczay Teréz „... egyik felső inge”, amely „... előruhájával együtt ezüsttel volt varrva” szerepel az összeírásban.[20] Az ingvállakra vonatkozóan a hozománylistákban a következő elnevezésekkel találkoztunk még: „hosszú ingek”, „kinjáró paraszt üngváll”, „régí forma ránczos ingváll” stb.[21]

Az egyik nagylőzsi kislány-sírból (21. számú) előkerült a magasan záródó ingváll nyakrészének textildíszsége.[22] A magasan záródó gallér sötétbarna színű, fém-

szállal szőtt, islógokkal (apró, ovális rézlemezekkel) díszített. Selyemmel bélelték alá, közepén francia kapcsokkal záródik. Az islógokat eredetileg selyemszála fűzve szőtték bele az anyagba, [23] s az eredeti minta is kivehető még egy-két helyen.

A sír helyzete, a gallér formája, díszítése, valamint a párhuzamok és az ugyancsak ebben a sírban talált gyöngyös, ékköves pártá alapján az egykori ingváltat (illetve a megmaradt gallér-részt) a 16. század végére keltezhetjük.

Ennek a női nemesi viselettípusnak egyes darabjai átkerültek a népviseletbe is; természetesen a megváltozott körülményeknek és kívánalmaknak megfelelő átalakításban. Egyes kutatók véleménye szerint a 17. századra általánosan kedvelté vált széles, a szoknya elejét egészen eltakaró köténytípus az ország egyes területeinek népviseletében élt tovább. [24]

Az egyik nagylőzsi női sírban (19. számú) egy ún. epolettess váll maradványai is előkerültek, helyesebben a vállat díszítő csipkemaradványok — egy halomban, összegyűrt állapotban. Ezekről csak a tisztítás után lehetett megállapítani — a Miskolc-avasi, a gyulaféhvári és a sárospataki analógiák, [25] valamint V. Ember Máriaival és Sipos Enikő textilrestaurátorral történt konzultáció alapján —, hogy az eredetileg csipkerátés bársonypa-

szomántok egykor egy epolettess típusú váll díszítményei voltak, az ugyanott talált, vízszintesen összefüggő maradványok pedig a vállhoz tartozó szoknya alján helyezkedhettek el. A spanyol típusú vállakhoz tartozó szoknyák többnyire — nem túl hosszú — uszályban végződtek; ezeket a források „hosszú farkú”-nak is említik. [26] A miskolc-avasi leletekből, Gyulaféhvárról és Sárospatakról szintén ilyen szoknyákat ismerünk. [27]

Tehát a nagylőzsi 19. sírből előkerült csipkemaradványok egy megegyező alapanyagú — egykor sötét-, ma világosbarna bársony — vállat és a hozzá tartozó epolettforma vállrészt díszíthették. A selyemszála tekert aranycsikokból álló vert csipke a négszálás fonás variációival készült [28] és a 16. század végére keltezhető.

Végül — a források alapján — felsoroljuk azokat a legkedveltebb anyagokat, amelyekből a 16–17. században a szoknyákat és a vállakat készítették: tafota, kamuka, bársony, atlasz, olasz posztó, vont arany és vont ezüst, tábit, tercenella stb. [29] Ezek az anyagok igen drágák voltak; ez a tény is hozzájárult ahhoz, hogy a ruhák sokszor több nemzedéken keresztül is öröklődtek, s ennek is következménye lehet a magyar női viselet bizonyos mértékű „konzervatívizmusa”.

Mojzsis Dóra

JEGYZETEK

1 Id.: Megay G.: A miskolci avasi református templom. Klny. a Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyvéből, 1970., VII, VIII. sír; Pósta B.: A gyulaféhvári székesegyház sírleletei (Kolozsvár 1918), 15. sír (55–56. kép) és 24. sír (97, 99. kép); V. Ember M.: XVI–XVII. századi ruhadarabok a sárospataki kriptából. Folia Archaeologica 19/1968, 98–101, 102–117. ábra.

2 Id. előző jegyzet.

3 Pósta B. i. m. 98–99, 55–56. kép; V. Ember M. i. m. 102–117. ábra.

4 A boldvai ásatást Valtér Ilona vezette. Az ásatás anyagának részletes feldolgozása folyamatban van; a Szombathelyi Múzeum Évkönyve számára készíti el Valtér Ilona. A kislányruhá (és a hozzá tartozó pártát) Nagy Katalin, az Iparművészeti Múzeum restaurátora állította helyre, ld. uő. Múzeumi Műtárgyvédelem 1978/5, 101–123, X–XI. tábla.

5 A büki templom feltárását Kozák Éva vezette, a kislányruhá Sipos Enikő (Magyar Nemzeti Múzeum) restaurálta.

6 Többek között pl. Eszterházy Anna hozományából (1644): „Egy veres virágos bársonyszoknya, magyar vállal. ... Egy szederjes bársony szoknya, magyar vállal. ... Egy királyszerű bársony váll, galonnal.” (Történelmi Tár, 1891, 683–688.); Illyésházy Katalin öltözékeinek leltárából (1660): „Vont ezüst, ezüstös csipkével prémezett váll, rajta 12 pár ezüst kapocs. ... Kék virágos atlatz, arany csipkés váll, rajta 15 pár paraszt karika kapocs.” (Radvánszky B.: Magyar családélet és háztartás (Budapest 1896) II, 335–337.)

7 Bakics Anna kéri (1566-ban) Pozsonyban idéző urat: „Kérem K(egyelme)det, hogy ... vegyen apró gombot harmincat az én spanyol köntösömrre, feketét ... és az zöld selymet el ne feledjék.” (Bogdán I.: Régi magyar históriák. Budapest, 1980, 67.)

8 Restaurálta Papp Szussanna és Tóth Márta. (A nagylőzsi leletek a soproni múzeum tulajdonába kerültek.)

9 Batthyány Boldizsárné, Zrínyi Dorottya arcképe. Id. Lehel F.: Magyar művészet a török világ idején. (Budapest 1913) 7. kép; Illésházy Gáspárné halotti képe, Id. Lehel F. i. m. 26. kép (1630 körül, ill. 1648-ból); Rákóczy Lászlóné, Bánffy Erzsébet a ravatalon. Olajfestmény 1663-ból. Repr.: Magyar Művelődéstörténet III, 604.: Höllrigl J.: Magyar és törökös viseletformák a XVI–XVII. században.

10 A nagylőzsi ásatásra ld.: Kutatási Dokumentáció a Magyar Nemzeti Múzeum Adattárában; továbbá: Feld I.: Románkori templom Nagylőzson. Műemlékvédelem XXIV/1980/2., 65–75.; az építéstörténetre uő.: A nagylőzsi temetőkapolna építéstörténete. Soproni Szemle 1981/4, 289–313.

11 Radvánszky B. i. m. II, 186.; V. Ember M. i. m. 180, 115–116. ábra.

12 V. Ember M. i. m. 102–116. ábrák hasonló jellegű fűzős vállakat mutatnak.

13 Így például: Rákóczy Lászlóné Bánffy Erzsébet a ravatalon (Id. g. jegyzet).

14 Illyésházy Ilona hozományából (1661): „Veres karmazsin színű bársony, török arannyal varrott szoknya (gyöngyös), ahhoz hasonló gyöngyös varrott váll. Testszínű sima bársony szoknya, velencei ezüst széles csipke öt renddel rajta, hozzá hasonló váll.” (Történelmi Tár 1880, 197–198.); Thurzó Zsuzsa 1603-ból származó hozományjegyzékében fordul elő első alkalommal az eltérő szoknya és váll említése: „Egy zöld virágos bársony szoknya, az kinek az

vállá virágos vont arany, gyöngyös prém rajta három renddel csinálva.” Radvánszky B. i. m. II, 104–114.)

15 Pl. Viczay Mária hagyatékából (1656): „... hamu színű, virágos vont ezüst szoknya, alján hat rend ezüst galonnal díszítve és a hozzávaló váll.” (Radvánszky B. i. m. II, 326.); Bethlen Farkasné ingóságaiából (1679): „Egy királyszerű virágos tercenella szoknya, egy rend széles arany s ezüst kötés az alján galonnal együtt, vállával, melyet jegyben vittek volt az asszony után.” (Történelmi Tár 1908, 12–24.)

16 Nagy K. i. m. XII. t. 7.; ill. ld. még a 4. jegyzetet; a boldvai kötényből egy lenvászonból készült kis töredék maradt meg, melyet egykor alul selyem- és aranyozott ezüstszálas hímzés díszített, két sorban. (Id. Nagy K. i. m. 113.); a gyulaféhvári anyagra ld.: Pósta B. i. m. 139, 86–87. kép (20. sír).

17 Pl. Zoltai Lajos a debreceni Dobozy utcai temető több sírjában is talált islógokkal díszített ingvállmaradványokat. Id. uő. Debreceni viselet a XVI–XVII. században. Az „Ethnographia” Füzetek 8, (Budapest 1938) 41.; A forrásadatokból, pl.: Paksy Kata hozományából (1539): „... Egy fel ymegh, vékony gyoles; tizenegyen aranyos hym vagyon, kettein elegy keskeny partha, az tebbi paraszt; ezeknek tizenhároma kebeles, hat keethews ymegh, kiken mind aranyas hym vagyon, kyn szewes (= széles), kyn kwsseny (= keskeny). Négye himbe szedett, kettei paraszt.” (Régi Magyar Nyelvmélekek (Buda 1840) II, 34–36.); Illyésházy Ilona (Eszterházy Ferencné) hozományából (1661): „Ingváll török patyolatból, 20 db. ... Czinadoff ingváll, niderlandi kötéssel és csipkével, 20 db. Török arannyal varrott ingváll, 4 db. (Történelmi Tár 1880, 199.)

18 Pl. Thurzó Zsuzsa hozományából (1603): „Négy patyolat előkötő, török varrással, arannyal, ezüsttel varrott. ... Két olasz vászon előkötő, szőrselyemmel kötött recze benne, fehér czérnával varrott. ... Öt patyolat előkötő, ki öreg fehér csipkével kötött, s ki kötéssel csinált.” (Radvánszky B. i. m. II, 109.)

19 Id. 18. jegyzet.

20 Radvánszky B. i. m. II, 378.

21 A 17. jegyzetben idézettekben kívül ld. még: Takáts S.: A magyar felimeg. Művelődéstörténeti Tanulmányok a XVI–XVII. századból (Budapest 1961).

22 Ilyen látható pl. egy 1555-ből való festményen. Vö. Sachs, H.: Die Frau in der Renaissance. (Leipzig 1970) 88. kép.

23 Az ingváll-gallért restaurálta: Sterbets Katalin.

24 Höllrigl J. i. m. 378.

25 Id. 1. jegyzet.

26 Ilyenek voltak Eszterházy Miklós kincstárában 1645-ben: „Egy királyszerű, fejér-ezüst virágú, elől négy és hátul két renddel középszerű gyönggyel prémezett hosszú farkú vontarany szoknya. ... Egy más hosszú farkú, vont ezüst-arany virágú szoknya, az mellyen harminczhárom öreg boglár, mindenik boglárban egy-egy gyémánt, és két-két gyöngy lévő.” (Történelmi Tár, 1883, 763.)

27 Id. 1. jegyzet.

28 Az egykori epolettess vállból megmaradt csipkemaradványokat Tóth Márta restaurálta.

29 A 6., 14. és 15. jegyzetben idézettekben kívül ld. pl. Bornemissza Anna hozományából (1591): „Egy veres kamoka szabású verfeljes (koczkás) szoknya, ezüst kapcsok rajta sinorozással. ... Egy veres olasz posztó szoknya, parsamánnyal hányott, ezüst kapcsok rajta.” (Történelmi Tár 1882, 551–552.)

A KLASSZICIZMUS KOVÁCSOLTVAS-MŰVESSÉGÉNEK JELENTŐSEBB PESTI MESTEREI

Napjainkban már közhelyszámba megy a klasszicista kovácsoltvas-művesség alacsony színvonalának hangoztatása, noha mestereinek és alkotásainak számbavétele a mai napig nem történt meg, formai elemzésére is csak futólagos megállapításokat tettek és leginkább az egyenes pálcák, a futókutya motívumos, rozettás vagy a nyíl-vesszős díszítés szerepelt a meghatározások között, száraz akadémizmusát, fantáziátlan kötöttségét marasztalták el. A mesterekről szó nem esett, amit a Budapest története III. kötetében Nagy Lajos joggal hiányol és így ír: „A budai és pesti vasművességről összefoglaló feldolgozás nincs, adatközlés is alig — legfeljebb a Budapest műemlékei kötetében.”

Az adatközlés valójában igen gyér, — főleg a pesti vasművességről — azokból egy-két kivételtől eltekintve még a mesterek nevére sem következtethetünk, és az alkotások azonosítása máig nem történt meg. Azokat számbavenni pedig ma már igen nehéz — jórészt lehetetlen —, mert építési engedélyezés alá nem vonták ezeket a szerkezeteket, így tervek sem maradtak fenn, amelyekről készítőik megállapíthatók lennének. A betűk özönéből sem érhető utól alkotójuk neve, hiszen az építkezésekről híradás csak a 19. század utolsó negyedének kezdetétől 1874-től jelent meg, előbb a Budapester Bauzeitung und Wohnungsanzeiger, majd a Budapester Bau-Zeitung, és a Bauzeitung für Ungarn-ban. A magyar nyelvű Építési Ipar 1877-től, a Vállalkozók Lapja pedig csak 1879-től adott közre építőipari közleményeket, így aligha csodálkozhatunk a korszak műlakatos iparának, de főleg mestereinek és alkotásainak elfeledésén. Ezért tehát munkásságuk bemutatása, de még nevük említése is rendre kimaradt kovácsművészetünket ismertető kiadványokból, topográfiákból, építészmonográfiákból^[1] bukkannak csupán egy-két névre, de származásukat, működési idejüket, mesterré válásukat, vagyoni és egyéb viszonyait teljes homály fedte. A mesterek anonimitása is némileg hozzájárult e korszak vasművességének elvetéséhez, és az iparművészet e sajátos ágáról kiadványaink vagy semmit nem közöltek, vagy rövid lekcisnylő kritikával illették.

A csekély számban fennmaradt épületek kovácsoltvas szerkezetei jelzést nem hordoznak, így csak a leéltári, a szegényes könyvtári és hírlaptári adatokból és a feltárt kapcsolatokból lehetséges e kor kovácsoltvas-műveit és valószínűsíthető alkotásaikat ismertetni.

Nem kívánjuk e tanulmányunkban a klasszicizmus vasmunkáinak változatos anyagát részleteiben elemezni, csupán leszögezzük, hogy a korábbi tűzikovácsolással készült játékos, olykor szeszélyes vonalú rácsokat rajzosabb, tektonikusabb szerkezetek, tisztább formák váltották fel és a tűzihesztesítés rögzítéseket főleg pántok és szegecsek helyettesítették. A kovácsoltvas rácsok e korszakban is az architektúra jellegét kívánták visszaadni, és a klasszicista rácsoknál még a 19. század húszas éveit körül is találunk a későbarokkból utánérzett formákat.

Szándékunk tehát itt a mesterek — legalábbis vázlatos — bemutatása, és a gyéren előkerülő adatok alapján kívánunk adalékkal szolgálni e kor — ha szerényebb formálású is, de rendkívül változatos — kovácsoltvas-művéségéhez.

Öntöttvas rácsokkal csak a klasszicizmus végnapjain találkozunk, a romantika időszakában vált kedvelté, de a korai romantikában még klasszicista formát hordoznak ezek, miként a Budapest V. Münnich Ferenc u. 19 sz. romantikus stílusú (ép. 1861) lakóépület udvari rácsai bizonyítják.

E korszak mestereinek egy része még a későbarokkban kezdte működését és főleg a klasszicizmusra tevődik munkásságuk, mint pl. Brinckmann Ferenc, Jungfrau András, Müller Henrik, Schwarz Farkas, id. Selner Ferenc, másik része a klasszicizmus kezdetén lett céhes mesterré pl. ifj. Selner Ferenc, Lenhardt Ignác, Nusser Jakab és munkásságuk mindvégig a klasszicizmus időszakára esik, míg a harmadik része az 1840-es évek táján kapta meg a mesterjogot, pl. Dlačhy Károly, Jungfer Ferenc, Kern István, Sossor András, Sirch Antal és tevékenységük a romantikába ível át. E tanulmányban tárgyalt mesterek munkái a későbarokk, copf és a klasszicizáló stílusjegyek egyvelegében készültek.

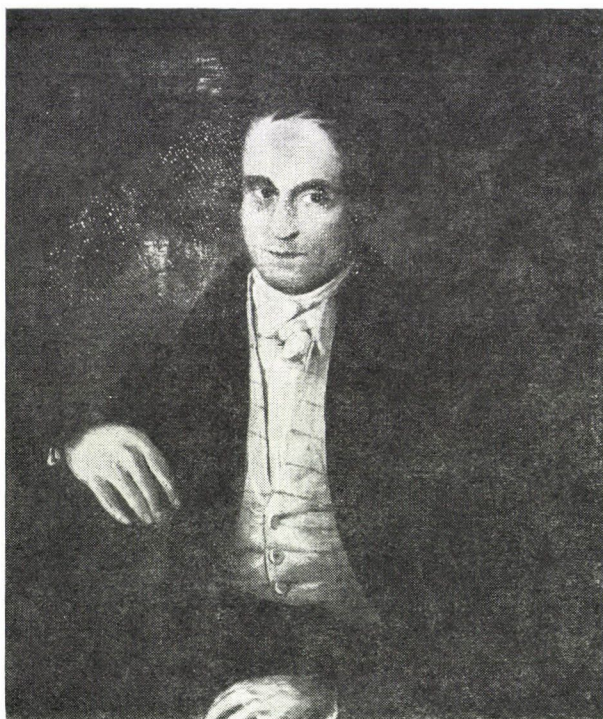
Pest fejlődése a 18. század végén és a 19. század elején fellendült, a város túllépte falait, és a konjunktúrában átmenetileg roppant fellendülő építőipar ágazatai, így a lakatosság is jól jövedelmezett. A század elejétől 1850-ig Pesten közel 4000 ház épült.

Az építőipar fellendülése külföldi mestereket vagy legényeket is vonzott hazánkba és elsősorban Pestre. A klasszicizmus pesti vasművesei közül többen jöttek hazánktól nyugatra eső külföldi országokból és mint mesterek kaptak Pesten polgárjogot. Csehországból települt át Dlačhy Ferenc, Bründl Vencel, Jandorek Vince, Jettmár János, Rottbauer Ferenc, Selner Ferenc, német földről Brinckmann Ferenc, Helfmann Sebestyén, Herczog Márton, Karl Tamás, Kreutzer János, Utzmann Sebestyén; Roller Ferenc, Bornhauser Antal és Kapeller János Ausztriából érkezett hozzánk és lett céhes mesterré.

Mestereink közül egykorú ábrázolás — ellentétben számos építéssel — csupán egyről maradt fenn, legalábbis erről tudunk. Dlačhy Ferenc 1840 táján készült olajportréját leszármazottja ma is őrzi.^[2] Lakatosaink, a tehetősebbek megörököltették magukat és családjuk tagjait, ezek a képek azonban mint ismeretlen portrék kalódnak. Sajnos tanulólvelek vagy vándorkönyvek sem kerültek elő a 19. század első feléből, és a Jungfer relikviák között is a legkorábbi Jungfer Gyula 1857-ből származó tanulólvele.

A Pesti Lakatos céh a 18. század elejétől működött, céhlevelüket I. Lipóttól nyerték 1701-ben „Német lakatos, órás, puskaműves céh” névvel, majd 1768-ban Mária Teréziától a magyar lakatosok és sarkantyúsok is kiváltságlevelét kaptak, és a két lakatos céh — főhatósági engedély nélkül — 1815-ben egyesült.^[3] Egykori jogaik — melyekhez hosszú időn át göröcsösen ragaszkodtak — 19. század első harmadára nagyon összezsugorodtak, a céh szerepe egyre formálisabbá vált, de gátlóereje még fennállott és a céhfelvétel előli elzárkózás gyakori volt.

Miként az ipar más ágazataiban, a lakatosoknál is 3—4 év volt a tanoncidő, és amikor az inasból legény lett, ugyancsak 3—4 év vándorútra indult. A hiányos adatokból annyit megállapíthatunk, hogy a legények vándorlása elsősorban a nyugati országok felé irányult, osztrák és



1. Schöffft Borbála: Dlauchy Ferenc arképe, 1840 körül

német földön tanultak-dolgoztak, de Anglia, Franciaország és Oroszország sem maradt ki, miként azt Renner Károly esetében láthatjuk.

Rajzi képzésüket nyomon követni nem tudtuk, pedig a rajzi tudás is hozzátartozott mesterré válhatásukhoz, hiszen rajzi remek elkészítését is előírta a céh, ez pedig szükségessé tette ez irányú képzésüket-gyakorlatukat. II. József az iparos ifjúság jobb képzésére 1783-ban vasárnapi rajziskolák felállítását rendelte és kimondta, hogy az inasok csak az esetben szabadíthatók fel legényekké, ha a rajziskolát legalább egy éven át látogatták. A 19. század elején nagyobb városainkban már működtek rajziskolák.

A vándorút volt hivatva biztosítani a gyakorlati tapasztalatok megszerzését. Ezt követően kérhette a mesterjelölt a céhtől a remekelendők sorába felvételét és a mestermunka kiadását.

A 19. század első harmadának végén már egyre gyakoribbá vált a remekelés elodázása, különféle kifogásokkal felmentés kérése és ebben a Helytartótanácsnál vagy a Városi Tanácsnál gyakran támogatóra is találtak, ugyanis a céh elsőfokú felügyeletét ez utóbbi gyakorolta céhbiztossá kinevezett tanácsnoka útján, a másodfokú felügyelet a Helytartótanács hatáskörébe tartozott.

Jungfer Ferenc 1834-ben kérte Pest városa Tanácsától a lakatosok céhébe felvételének elrendelését, mert miként előadta, a 3 évi tanoncidő, és több mint 3 évi vándoridő alatt a mesterséget alaposan elsajátította, apja pedig mintegy két évtizeden át a Pesti Lakatos céh elöljárója volt, és ezzel jogalapot velt a céhbejutásra. [4]

A céh vitatta vándorlásának eredményességét, mert nem folyamatosan dolgozott, hanem több helyen „csupán csak utazgatva” töltötte vándoridejét, és ezzel vándorlási kötelezettségének csak az előírás betűje szerint tett eleget. A továbbiakban a céh azt is panasolja, hogy az évben már 4 pesti és 13 vidéki születésű kérte felvételét, és a mesterek számának növekedésével a már céh kötelékében levő és adót fizető mesterek létszámát növelnék, és ez anyagi romlásukat idézné elő. Egyben nem maradt el a ledorongoló bírálat sem a véleményezésből. Okvetetlenkedőnek, a céhszabályokkal szembeszegülőnek minősítette, olyan akaratosnak, aki folyamodványának elbírálását meg sem várva még a döntés előtt a Váci utcában műhelyt nyitott. [5]

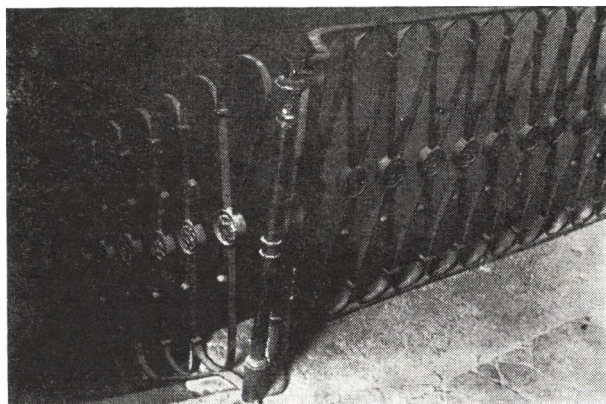
A céh ellenállása ekkor még eredményes volt, a céh öt mesternek fel nem vette, a Tanács pedig azt el nem rendelte.

Egy évtized elteltével 1845-ben kísérelte meg ismét Jungfer Ferenc a céhbejutást és kérelmével a Helytartótanácshoz fordult. A céh véleményezésében Jungfer mesterségbeni avatatlanságát bizonygatta, mert részére 1835-ben kiadta a mestermunka feladatot, de csupán a rajzot készítette el a folyamodó, az anyagi remek készítése alóli felmentését szemgyengéségre hivatkozással kérte. Silány oknak minősítette ezt a céh, bizonygatva, hogy ha gyenge szemével a rajzi remeket elkészíteni tudta, még inkább el tudná készíteni az anyagi remeket, hiszen annál éles szemre szükség nincs, de retteg a feladat elvégzésétől, ami szakmai avatatlanságát, a remek munka elkészítésére alkalmatlanságát igazolja. Egyben kérte a folyamodó Jungfer Ferencet remekelésre utasítani. [6]

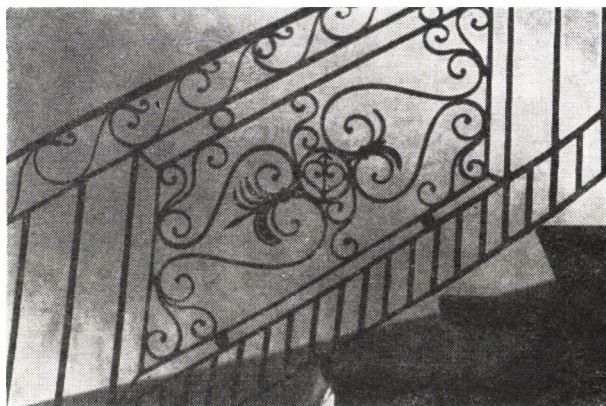
A Helytartótanács végül is Jungfer javára döntött: az anyagi remek készítése alól felmentette, és a mesterek sorába felvételét elrendelte. [7]

Hasonlóan hosszú ideig húzódott Jandorek József céhfelvétele is. 1833-ban ő is felmentetni kívánta magát, de nemcsak a remekelés, hanem a vándorévek alól is. Apja halálára hivatkozással nem tudott vándorútra menni, mert az ipart anyja folytatta tovább, aki a mesterséget nem ismerte, így a munkákra neki kellett felügyelnie, de a szemgyengése is akadályozta a tűz melletti munkák végzésében. Kérélmé ekkor még eredményre nem vezetett. [8]

A céhek jogainak fokozatos zsugorodásával mind többen a központi hatalom támogatását keresték-kapták, és a kitartó kérelmezés a múlt század 40-es éveiben gyakorta eredményesnek is bizonyult, vagy könnyítéseket érthettek el.



2. Dlauchy Ferenc: Lépcsőrács. Budapest VII. Majakovszkij u. 21.



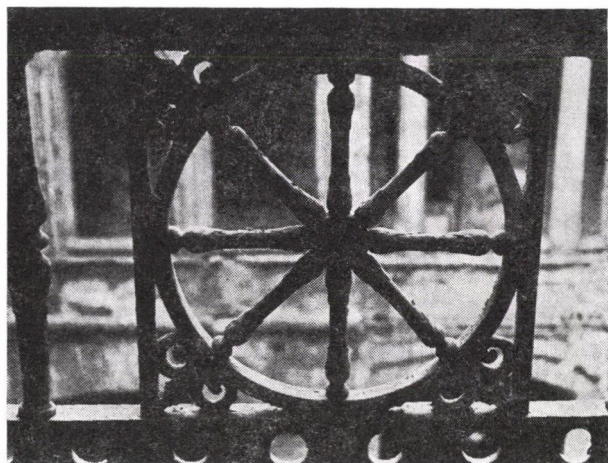
3. Dlauchy Ferenc (?): Lépcsőrács. Budapest V. Arany János u. 7.

1841-ben Jandorek József megismételte kérését, ugyanazokat az indokokat hozta fel, melyeket 8 évvel előbb is előterjesztett. A céh makacsul ellenállt, de a Helytartótanács a vándorévek alól felmentette, és csupán „könnyébszerű” remek készítésére utasította. [9]

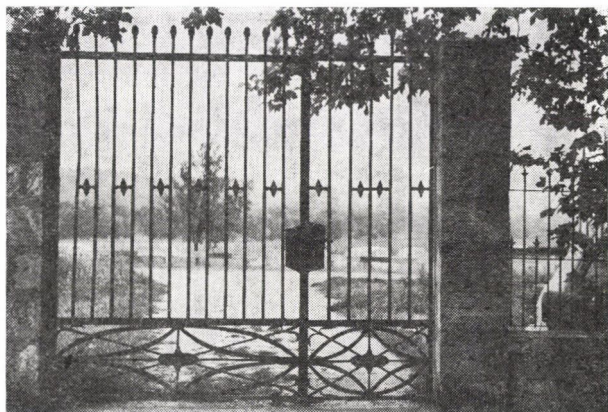
Érdekes vizsgálni a 19. század elejétől a céhes lakatos-mesterek számát; 1803-ban mindössze 18 mestert tartottak számon, ebből magyar 5, német 13, 1805-ben magyar 5, német 15, összesen tehát 20. 1822-ben 25 a mesterek száma, négy évtizeddel később 1862-ben a céhbe tartozó mesterek száma 42, céhen kívüli 6, tehát négy évtized alatt alig duplájára emelkedett. A céhek megszűntetése után 1874-ben 151 a számuk. 1862—1874-ig tehát több mint háromszorosára emelkedett, ami a céhi kötöttség eltörlésével indokolható.

A céhbejutás legkönnyebb módja — miként más szakmákban is — a beházasodás volt, vagyis a mester özvegyével való házasságkötés. A lakatosok között is találunk erre példát. Brinckmann Ferenc Müller János, Graff György Alger József, Jettmár János Neugebauer Mátyás, Dlačchy Ferenc Svanya Pál özvegyét vette feleségül és vándorló legényből céhes mesterré lettek, megszerezve ezzel elődjük műhelyét, felszerelését, üzleti kapcsolatait, és ezzel egyszeriben biztos egzisztenciát teremtettek maguknak.

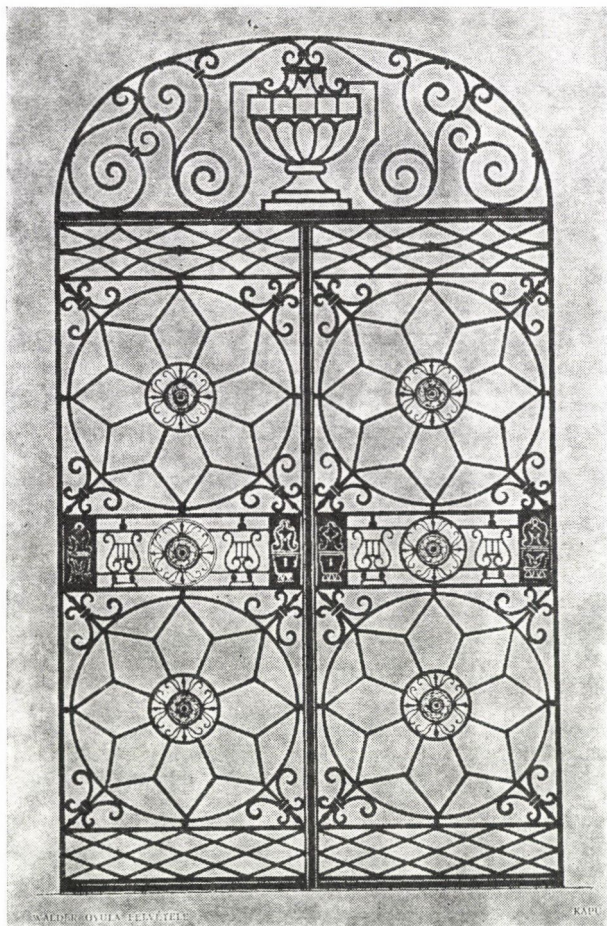
A céhfelvételi procedúrákban nemcsak a céh akadékoskodása érdemel figyelmet, hanem a mesterjelöltek ravaszkodása, alaptalan kibúvó keresése vagy a vándorévek, a remekfeladat, vagy mindkettő teljesítése alól. A szemgyengeségre vagy mellbetegségre hivatkozás napirenden volt nemcsak a lakatosoknál, hanem az ipar más ágazataiban is. Orvosi bizonyítványt látszólag könnyen szereztek, panasolja is a céh: „Az Orvosi Bizonyítványokra máj időben építeni semmit nem lehet; mert az



5. Klasszicista formájú öntöttvas rács, 1861. Budapest V. Münnich Ferenc u. 19.



6. Renner Károly: Klasszicista vaskapu, 1823. Alcsút



4. Klasszicista kovácsoltvas kapu. Wälder Gyula felmérése

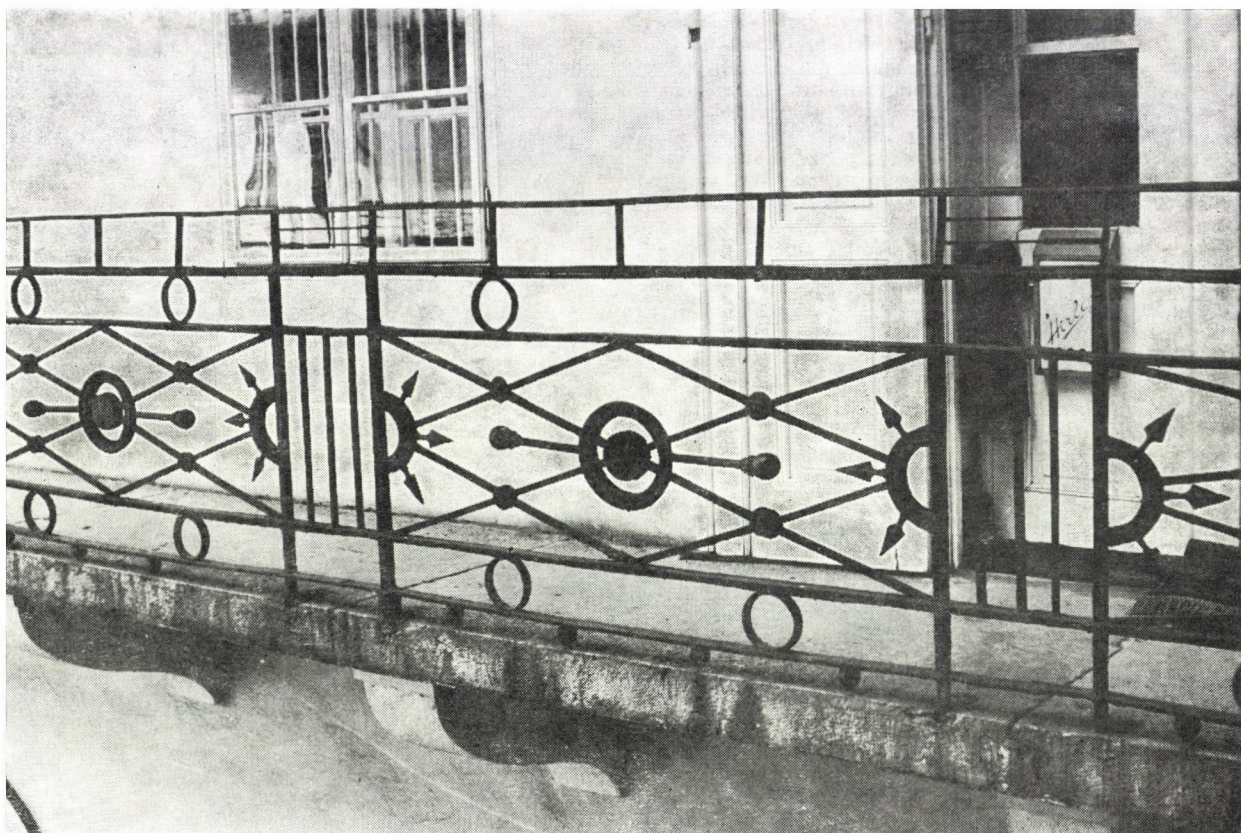
ilyes Orvosi Bizonyítványoknak, valamint árrok, úgy hitelek is most kevés.”

A jelöltek céhen kívül is dolgozhattak két segéddel, így nem sokat törődtek a céhbejutás előírásainak teljesítésével. A fejlődés pedig a céhek jogait folyamatosan nyírálta, a kor követelte átalakulással monopolisztikus helyzetük megszűnőben volt, és számításukban a felvételre várók nem is csalódtak, előbb-utóbb remekmunka nélkül is céhes mesterré válhattak, illetve a céhrendszer megszüntetésével iparjogot kérhettek.

A lakatosok társadalmi megbecsülése nem érte el az építészekét, noha vagyoni helyzetükben lényeges eltérés nem mutatkozott, a mesterek házzal, szőlővel megalapozott egzisztenciával rendelkeztek, gimnáziumi iskolázottság azonban ez időben még ritka náluk, nem úgy mint az építészeknél, akik a piaristák gimnáziumában általában a grammatista és a humanista osztályokat is abszolválták. Ennek ellenére az egyes lakatosmesterek és építészek közötti szorosabb kapcsolatra az eddigi kutatások során fény derült. Ezeknek a kapcsolatoknak egy része feltehetően csak az üzleti részre szorítkozott, de ezek ismeretében alkotásaik is részben nyomon követhetők.

Pollack Mihály 1833-ban a Th. König- (ma VII. Majakovszkij u. 21. sz.) és 1836-ban a Grenadiergassén (ma Városház u. 2.—Kossuth Lajos u. sarok) házat építtet Dlačchy Ferenc számára, míg fia, Pollack Ágoston Dlačchy Károly részére 1852-ben a Bp. V. Tolbuhin körút 8. sz. — akkor még egyemeletes — házat. Nusser Jakab is közreműködött Pollack több építkezésénél és részére a Józsefvárosban Renng. 184. sz. (ma Futó u. 5.sz.) alatt építtet Pollack házat.

Hild József 1856-ban Sosser Andrásnak L. Promena-



7. Függőfolyosórács. Budapest V. Petőfi Sándor u. 3.

deg. 4/40 (ma Szabadság tér 6. sz. kétemeletes) házat épített.

Az Ybl Miklós tervezte főtí templom lakatosmunkáit Dlauchy Károly készítette, és Ybl számára a Bp. IX. Tolbuhin krt. 15. sz. házat építette. Renner Károly lakatosmester útját Pollack egyengette József nádornál, aki mestermunkáját megtekintve a Pollack Mihály tervezte alcsúti kastélyának kertkapuját készítette vele.[10]

Brein Fülöp Lenhardt Ignácnak, Kasselik Fidélf Helfmann Sebestyénnek, Gottgeb Antal Pifkó Andrásnak, Hild Károly Bründl Jánosnak, Limburszky József Jungfer Ferencnek és Kern Andrásnak, Zofahl Lőrinc Kreutzer Jánosnak épített házat vagy végzett átalakítást.

Jungfrau András (csak leszármazottai használták a Jungfer nevet) Hofrichter Józseffel, Kasselik Fidélf az ismert klasszicista építészekkel és Hofrichter Ferenc asztalosmester iparát özvegyi jogon folytató Hofrichter Erzsébettel állhatott szorosabb üzleti kapcsolatban. Jungfrau András hagyatékának elszámolása követeléseiket részleteiben felsorolja. Ezekben a fennálló követelésekben elsősorban — de csupán feltételezhetően — előleget kell látnunk, noha kölcsönügyletekből is eredhet, ezt sem zárhatjuk ki. Bármelyik lehetőség áll is fenn, a velük való szorosabb kapcsolatról árulkodik.[11]

A mesterek fiúgyermeküket korán, 12–13 éves korukban műhelymunkára fogták, és a céhkönyvek tanúsága szerint szegődtetésük időpontja általában azonos a felszabadítás időpontjával. Apjuk foglalkozását követték tehát a fiúk, és így több generáción keresztül apa, fia, unoka, sőt olyan esettel is találkozunk, amikor dédunoka és ükunoka is követték egymást ugyanazon mesterségben. Jó példa erre a Jungfer vasműves-műlakatos család, akik több mint 160 éven át 1786–1949-ig a műlakatosipart folytatták Pesten, és az unoka Jungfer Gyula a 19. század utolsó harmadának legkitűnőbb hazai kovásművese volt, de a külföldi élmezőny legjobbjai között is számon tartották.[12]

A klasszicizmus vasműveseinek sorát nagyapjával, a Jungfer lakatosdinasztia alapítójával Jungfrau Andrásal kezdjük, aki Dognácskán vagy Versecen született 1752-ben,[13] 1785-ben Szegeden lett mesterré,[14] majd 1786-ban Pestre jött és bemutatott mestermunkája alapján 1786. dec. 24-én a céhbe inkorporálták.[15] 1791. febr. 19-én mint lakatosmester pesti polgárjogot kapott.[16] Mindkét fia a lakatosságot tanulta. Az idősebbik fiú, András, 1815. szept. 22-én szabadult apjánál.[17] Útját csak az 1830-as évek elejéig tudjuk követni. Apja haláláig 1826. jún. 11-ig annak műhelyében dolgozott, utána önálló mesterként nem szerepel. Az örökség ráeső részét folyamatosan az 1830-as évek elejéig felvette, és talán más városban vagy külföldön folytatta mesterségét, vagy segédként, esetleg egy műhely vezetőjeként „táblalegényként” dolgozott.[18] Kisebbik fiára, Ferencre még visszatérünk.

Anyagi viszonyai feltűnően jók voltak. Házingatlana a Ketschkeméther Gasse 488. sz. alatt volt (ma a Kecskeméti u. 9. sz. 24108 hrsz. 5 em. + manzardos épület áll a helyén). Az épület nagyságát nem ismerjük, feltehetően azonban nagyobb méretű volt (az eladási ára is ezt igazolja), mert mint céhmester a céh tagjait minden évben legalább négyszer az évnegyedi ún. kántornapokon saját házába gyűlésre összehívni tartozott. Ehhez pedig megfelelő nagyságú házának kellett lennie. A Józsefvárosban háztelek állott a nevén, Kis-Tétényben pedig prэшázás szőlőbirtokot tudhatott magáénak.[19] A szőlőterület nem lehetett csekély, mert halála után árverésre került összesen 195²/₄ akó űrméretű különböző nagyságú boroshordó, ami több mint száz hektoliter bor tárolását tette lehetővé.[20] Ha a bor kezeléséhez szükséges hordók űrméretét levonásba helyezzük, akkor is 40–50 hl. terméssel számolhatunk. Pesti polgár saját termésű borát szabadon árusíthatta, ezt azonban mesterünk nem eladásra szánta, ugyanis a háznál kimérésre kerülő borok bormérőinek jegyzékében nevével nem találkozunk. Műhelyében becs-

lészünk szerint 5–6 legény és inas dolgozhatott, akiknek ellátásához nemcsak a napi élelem, hanem olykor az ital is hozzátartozott, és mint céhmesternek is voltak vendéglátási kötelezettségei, így termelt borát a maga számára tartotta fenn.

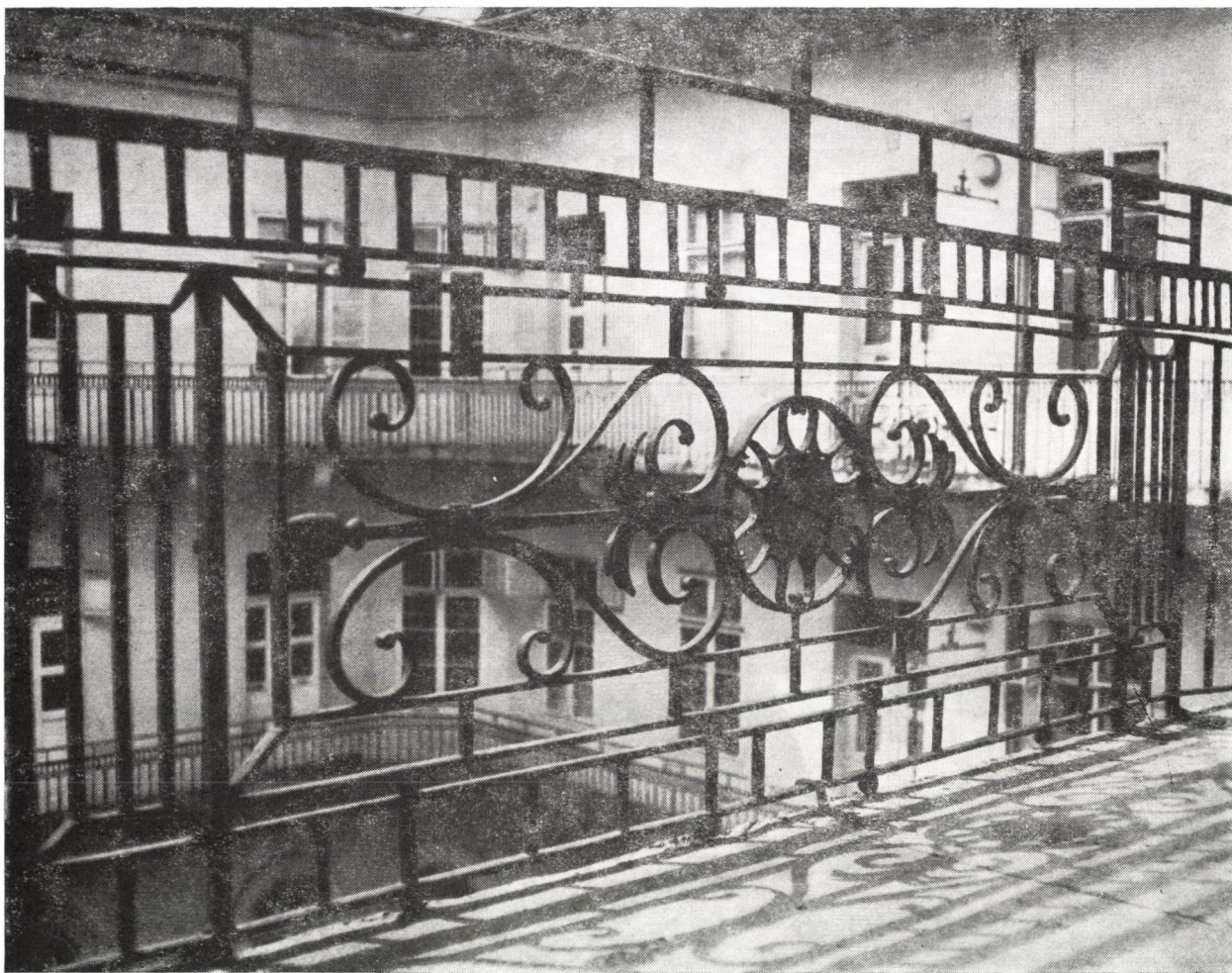
Írásos anyag munkáiról csupán annyi maradt fenn, hogy Pest városa két évtizeden át (1804–1824) minden lakatosmunkát vele végeztetett.[21] Feltételezhetően azonban Budapesten az V. Apáczai Csere János u. 3. sz. (Szemerédy ház), az V. Október 6. u. 22. sz., az V. Martinelli u. 4. sz. ház (Mady ház), valamint az V. Arany János u. 15. sz. házak és az 1937-ben lebontott Magyar Király vendéglátó lakatos- és műlakatos munkái fűződhetnek nevéhez. A Kálvin téri templom lakatosmunkája sem zárható ki alkotásaiból; Hofrichter József és Hofrichter Erzsébet követelése talán éppen a templom munkáinak előlegével kapcsolatosak. A templomot 1816–1830 között építette Hofrichter József, az asztalosmunkát a jelek szerint az ipart özvegyi jogon folytató anyja Hofrichter Erzsébet készítette, és Jungfrau András 1826. jún. 11-én bekövetkezett halála akaszthatta meg a lakatos- és az ún. szegezőlakatos munkák befejezését. Ebből származhatott követelésük, amit a hagyatékátadásnál figyelembe vettek.

Tevékenységében fő súlyt az épület- és műlakatosság jelenthette, és aligha foglalkozott záruk javításával, vagy házkörüli „foltozó” lakatosmunkával. Ezt kizárja egyrészt az építészekkel fennállott szorosabb kapcsolata, de a szokatlan nagy vagyona is csak nagyobb vállalkozásokból eredhetett, másrészt a hagyatékából előkerült „Wurm és Heinrich” vaskereskedő cégnek nevére kiállított szám-

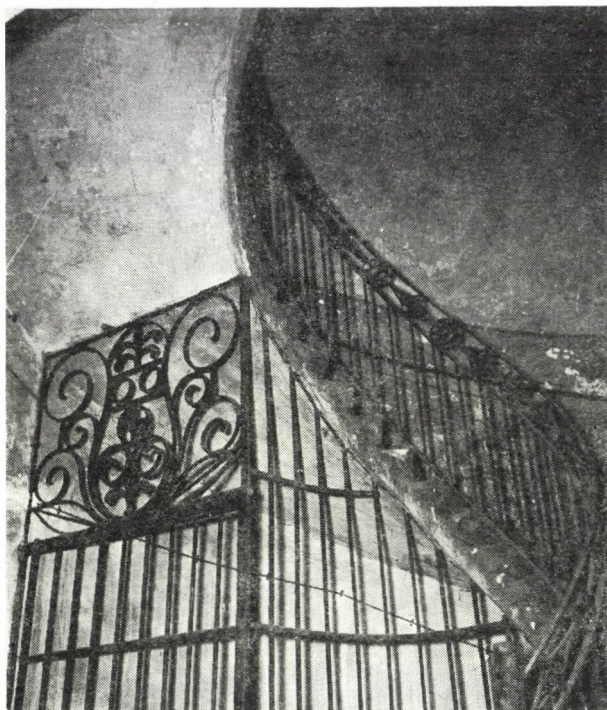
láiban sűrűn fordul elő a „Gittereisen”, így főleg rácsokat készített, Hofrichter Erzsébet — és feltehetően más asztalosok — számára pedig ajtó- és ablakvasalásokat. Tűzikovácsolással formált tárgyak jellemezhetnék üzemét, mert nagyobb mennyiségű kovácsszén ellenértéke is szerepel a passzívák között.

A továbbiakban — az ABC sorrendjében — a klasszicizmus kovácsoltvas-művességének felkutatott céhes mestereit és a feltárt adatokból életútjukat, valószínűsíthető alkotásaikat kívánjuk ismertetni, megrajzolni ezzel — ha vázlatosan is — e korszak műlakatos gárdáját.

Brinckmann (Brinkmann, Prickmann) Ferenc (Szül.: Werlben 1757—†Pesten 1842) Westfáliából érkezett Pestre 1787-ben mint vándorló lakatoslegény.[22] Itt feleségül vette Müller János lakatosmester özvegyét Tonner (Donner) Máriát és 1789. jún. 2-én inkorporálták a Pesti Lakatos céhbe.[23] 1790. máj. 29-én mint házaspár lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[24] Házasságával szerezte az Ungargasse No. 266 házat (ma az V. Magyar u. 30. sz. ház áll a helyén), ahol 12 legény munkájához elegendő nagyságú és felszereltségű műhelye volt. Idős korában — életének utolsó egy-másfél évtizedében — már nem folytatta mesterségét, hanem azt a céh hozzájárulásával bérbeadta Bognár János lakatosnak. Nagyobb összegű kamatjövedelméről is szó esik mostohagyvereikei és a közte fennállott nézeteltéréssel kapcsolatosan, melynek kedvező elintézéséért — Müller János gyermekei — a Magistrátushoz fordultak. A nagy kamat („Interesen”) igen jó anyagi viszonyaira utal.[25] Munkásságának fő súlya a késő barokk és a korai klasszicizmus időszakára esik.



8. Függőfolyosórács. Budapest V. Városház u. 6.

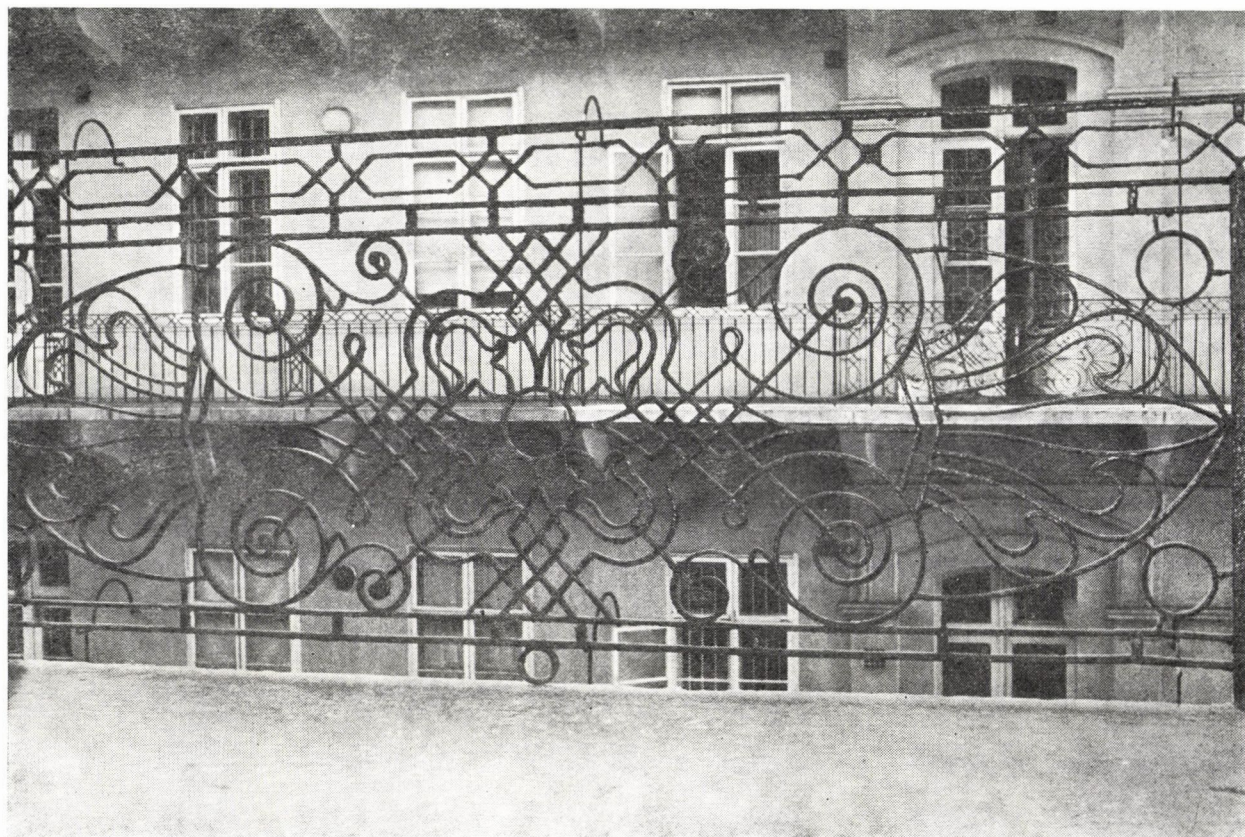


9. Pincelejáró. Budapest V. Váci u. 57.

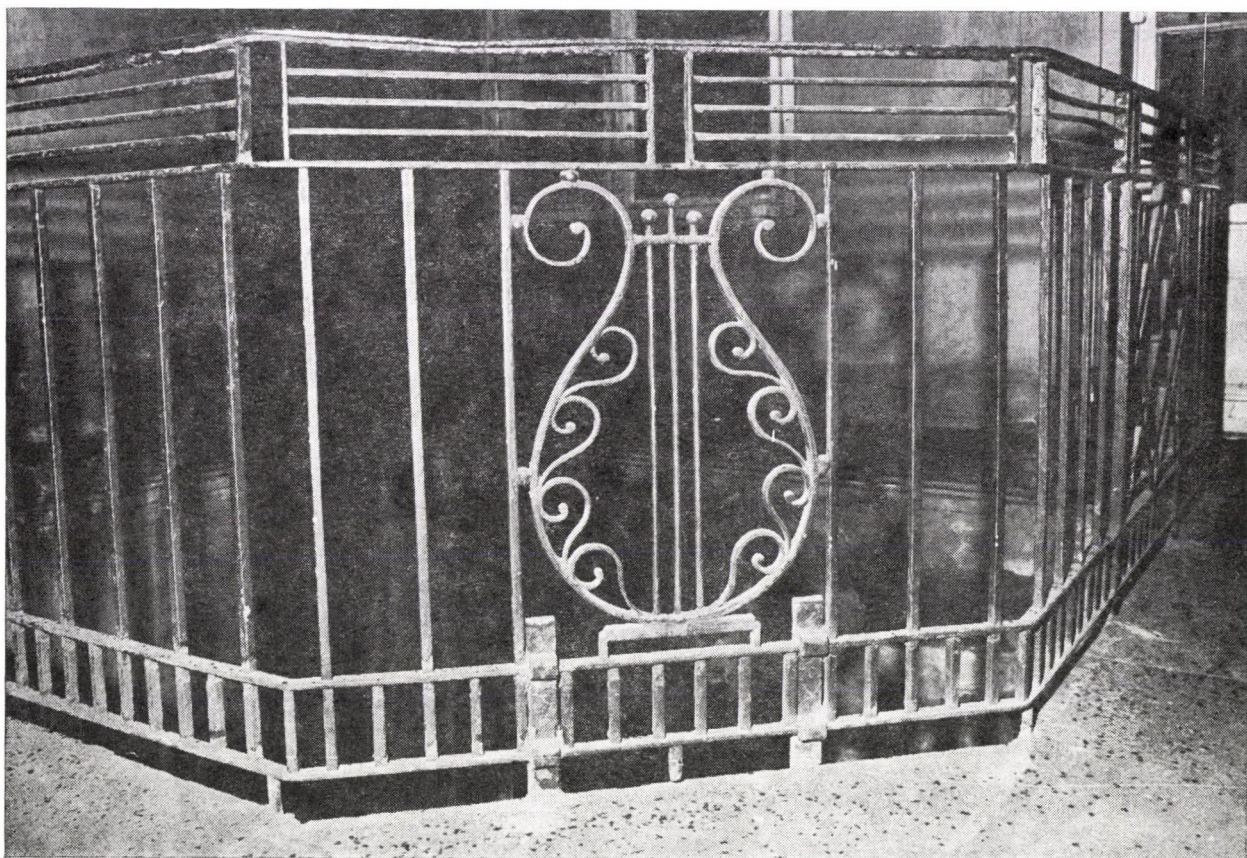
Bründl épület- és műlakatos család: 1. Vince cseh földről Repin községből érkezett hazánkba. 1829. aug. 12-én mint házas lakatosmester (faber serrarius magister)

kapta meg a pesti polgárjogot.[26] A céhfelvételi iratokban neve nem szerepel, így feltételezhetően mesterként érkezett Pestre. Pest városa Gazdasági Bizottmánya jegyzőkönyvei szerint a Zitterbarth építtette (azóta lebontott) volt lipótvárosi templom összes lakatosmunkáját ő készítette. 1841. szept. 26-án halt meg,[27] noha még 1843-ban is szerepel a mesterek jegyzékében.[28] 2. János, Vince fia 1815-ben született,[29] és 1847. okt. 20-án lett céhes mesterré.[30] 1859-ben szerepel utoljára a pesti mesterek között.[31] 3. Ferenc, Vince fia, 1819-ben született,[32] 1851. szept. 4-én vették fel a Pesti Lakatos céhbe,[33] de Pesten nem működött mesterként, talán vidéken vagy külföldön nyitott műhelyt. 4. Antal, Vince fia, 1814-ben született,[34] céhes mester csak 1859 után lehetett, 1867–74-ig szerepel a mesterek között.[35] 5. Károly, Vince fia, 1822-ben született Pesten,[36] 1860-ban kapott mesterjogot. Antal és Károly tevékenysége már a romantika időszakára esik.[37]

Dlauchy (Dlauhy, Dlauky, Klauky) épület- és műlakatos család: 1. id. Ferenc (Szül.: Benátky 1786. dec. 2—†1859. okt. 15).[38] Cseh földről került Pestre. 1814. szept. 26-án lett céhes mesterré Pesten,[39] és mint „faber serrarius magister” kapta meg a pesti polgárjogot 1825. júl. 11-én.[40] 1859-ben halt meg.[41] mesterségét az első házasságából született két gyermeke folytatta. Munkái közül a Bp. VII. Majakovszkij u. 21. sz. ház lakatosmunkáit — ma is álló saját épülő házáról lévén szó — minden valószínűség szerint ő készítette. A többi házába is — értelemszerűen — ő készíthette az épület- és műlakatos szerkezeteket, díszeket, de ezeket vagy lebontották már vagy átalakították, így azok mesterségbeli vagy művészi színvonalára még csak következtetni sem tudunk. Pollack Mihály a pesti Vigadónál, a Tolna megyei építkezéseinél foglalkoztatta, ezekről írásos nyomok vannak.[42] Közele kapcsolata volt Pollackkal, amit mi sem bizonyít jobban minthogy Dlauchy Ferenc Guidó nevű fiának ő volt a keresztapja, sőt második házasságkötésekor Dlauchy házassági tanújaként szerepel.[43] Fel kell



10. Független folyosórács. Budapest VI. Bajcsy-Zsilinszky út 17.



11. Függőfolyósórács. Budapest V. Vörösmarty tér 6.

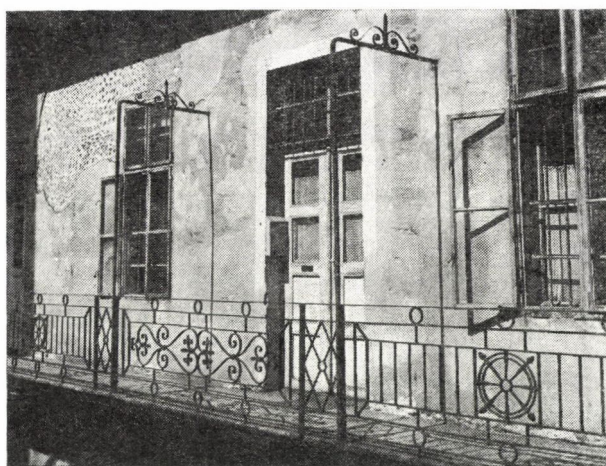
tételeznünk, hogy Pollack más munkáinál is kapott feladatot. Feltehetően üzleti vállalkozást kell látnunk abban, hogy 1833-ban, 1836-ban és 1840-ben (Pollack Mihály és fia Ágoston tervei szerint) az akkori állapotokhoz mérten nagy, két- és háromemeletes házakat épített majd eladta. Végrendeletében a Hatvanergasse 1 sz. (ma Kossuth Lajos u. 2., értéke 120 300.— Ft.) háromemeletes, a Drei Trommelgasse 13 sz. (értéke 8 432.— Ft.), Kőbányán prэшázás szőlője és szántója mintegy 11 000.— Ft értékben szerepel. A házépítésekre, majd eladásukra irányuló törekvése kapitalista vállalkozásainak egyik bizonyítéka. 2. *ifj. Ferenc*. Apjánál id. Dlauchy Ferencnél tanulta a mesterséget, és 1829. máj. 17-én szabadult fel.[44] Bemutatott mestermunkája alapján 1839. jan. 13-án vették fel a Pesti Lakatos céhbe.[45] A mesterek címtárában nevével nem találkozunk. A levéltári kutatással fellelt adatokból megállapíthatóan talán 1841—42-ben Pestről eltűnt és hollétéről nem tudtak.[46] 3. *Károly* (Szül.: Pesten 1817. szept. 7.—†Budapest 1901)[47] 1827-ben a pesti piaristák gimnáziumába járt,[48] de feltehetően gyenge tanulmányi eredménye okául a tanintézeti értesítőkben nevével a továbbiakban nem találkozunk. A lakatosmesterséget apjánál id. Dlauchy Ferencnél tanulta, 1832. júl. 1-én szabadult fel,[49] és bemutatott mestermunkájával 1840. jan. 12-én lett céhes mesterré.[50] Nevével — a lakatosmesterek között — 1872-ben találkozunk utoljára,[51] noha iparát 1869. jan. 1-ével Fodor Józsefnek adta át és ez időtől házbérlőjévédelméből élt.[52] Miként az előbbieken már tárgyaltuk, Ybl Miklóssal állt szorosabb üzleti kapcsolatban, de Pollack Ágostonnal, sőt Wagner Jánossal is dolgozott együtt, így alkotásai elsősorban az említett építészek munkáinál keresendők.

Eckel Antal (Szül.: 1788—†Pesten 1834. dec. 28)[53] 1808. júl. 22-én inkorporálták a lakatos céhbe.[54] Illyefalvi szerkesztésében megjelent kiadványban nevével nem találkozunk, mégis pesti polgárjogot nyert lakosnak

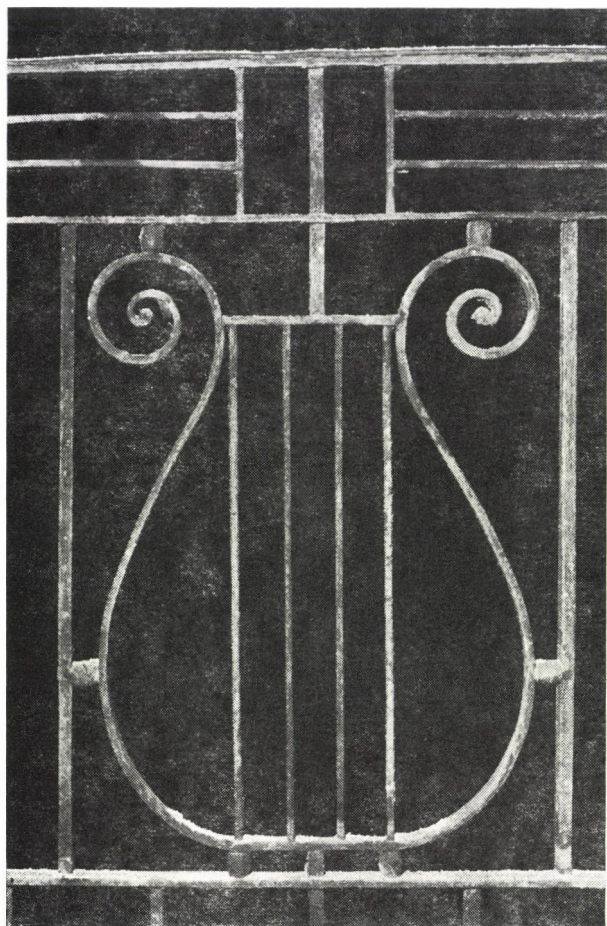
kell tekintetnünk, mert az elhalt polgárok jegyzékében szerepel.[55]

Eckel Vince. Apjánál, Eckel Antalnál tanult, 1832. júl. 29-én vették fel a céhbe.[56] 1836. jún. 16-án mint lakatosmester nyert pesti polgárjogot.[57] A 19. század közepétől a céhrendszer megszűnéséig főcéhmester volt,[58] és Pestvárosi bizottsági tagként is tevékenykedett a közéletben.[59] Noha tekintélyes mesterként emlegették, munkáiról adattal nem rendelkezünk, de mint bizottsági tagnak több jeles építéssel volt kapcsolata.

Flügl (Flügel, Flügl, Flügli) József (Szül.: Pesten 1761—†Pesten 1823. okt. 31).[60] A család bizonyára né-



12. Függőfolyósórács. Budapest V. József Attila u. 16.



13. Függőfolyósórács részlete. Budapest V. Tolbuhin körút 16.

met földről került Pestre, mert 1803-ban a német lakatosmesterek jegyzékében szerepel,[61] de már apja Flügl György is Magyarországon (Budán) született, és 1733-ban kapta meg a pesti polgárjogot.[62] Flügl József 1795. jan. 14-én lett céhes mesterré,[63] és 1797. febr. 13-án kapta meg a pesti polgárjogot.[64]

Graff (Graf, Grof) György Kölnből jött hazánkba, 1798. júl. 26-án kötött Pesten házasságot Alger József lakatosmester özvegyével Alkerin Teréziával.[65] 1800. febr. 9-én készítette el mint lakatos a mesterremekét,[66] és 1801. aug. 31-én kapott pesti polgárjogot[67] mint kovács (faber ferrarius). Ez azonban feltehetően elírás, mert mint lakatos (faber serrarius) remekelt. Német származása ellenére a magyar lakatosmesterek között szerepel.[68] Az 1820-as években halálozott el, és az ipart özvegyi jogon felesége folytatta.[69]

Hajkó (Hajkó) János (Szül.: Székesfehérváron 1814—†Budapesten 1873. aug. 11) Helfmann Sebestyénél tanult és 1833. jan. 22-én szabadult. 1844. szept. 22-én lett céhes mesterré,[70] és 1847. jan. 25-én mint házas lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[71] 1874-ben szerepel utoljára a mesterek között.[72] 1873-ban kolerában halt meg.[73] Három évtizedes munkásságának nagyobb része már a romantika időszakára esik.

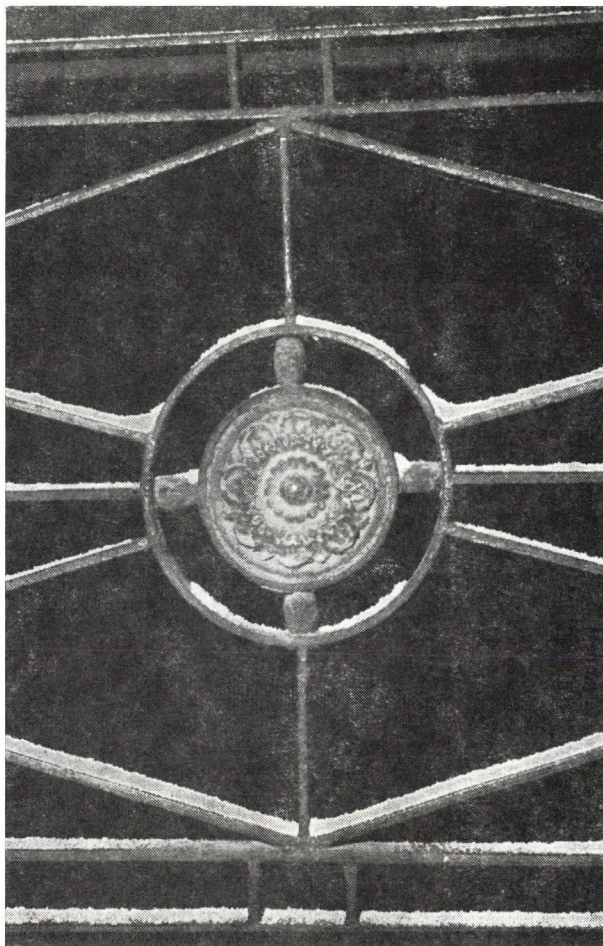
Helfmann Sebestyén. Bemutatott mestermunkája alapján 1812. okt. 27-én vették fel a céhbe,[74] és a pesti polgárjogot mint „L. angen bei Hessendarmstadt” születésű házas lakatosmester 1813. jan. 18-án kapta meg.[75] Háza a mai Nyáry Pál u. 9. sz. alatt volt,[76] ahol az 1840-es években már fiaival, Frigyessel és Károlyval dolgozott. Ez utóbbi azonban 1845-ben a Müllergasse 158. sz.[77] alatt nyitott műhelyt. Az egykori híradások szerint rak-

tárában (Herrengasse) az épületvasalások és különféle rácsok gazdag változatát tartotta.[78]

Herzog Márton Augsburgból jött hazánkba. A Pesti Lakatos céhbe 1826. jún. 29-én inkorporálták,[79] és 1930. júl. 19-én mint házas lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[80] Műhelye a múlt század közepe táján szűnt meg.[81]

Hlivay István (Szül.: Rózsahegyen 1790—†Pesten 1838 ?). Mesterfelvétele későn, 40 éves korában 1830. febr. 14-én történt.[82] Néhány évig működött mint céhes mester, mert 1842-től[83] felesége Hlivay Júlia özvegyi jogon folytatta a mesterséget 1844-ig.

Jandorek (Jandjovrek, Jányvorek) épület- és műlakatos család. 1. Vince Csehországból, Jitsinből származik, még nőtlenként jött Magyarországra. 1804. márc. 25-én bemutatott mestermunkája alapján inkorporálták a céhbe.[84] 1805. máj. 27-én mint nőtlén lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[85] Riffel József lakatos leányát Josephát vette feleségül 1806. ápr. 14-én.[86] Archiválisan kimutatható munkái: az Invalidusok palotájában (ma a Főv. Tanács) dolgozott folyamatosan és a Kiscelli egykori trinitárius kolostorban a katonai parancsnokság részére.[87] Anyagi viszonyai feltűnően jók voltak, ami nagyobb vállalkozásokra vezethető vissza; a Rombach u. 551. sz., a Gyár u. 43. sz., és a Váci körút 40. sz. alatt volt háza.[88] 1825. ápr. 14-én halt meg.[89] Az ipart özvegye folytatta. 2. János (Szül.: Pesten 1812. febr. 19—†Pesten 1861. dec. 1).[90] Apjánál tanulta a mesterséget, vándorlása után bemutatott mestermunkájával lett céhes mesterré 1839. jún. 9-én,[91] és 1843. jún. 14-én kapott mint nőtlén lakatosmester pesti polgárjogot.[92] 1862-ben szerepel utoljára a mesterek között.[92] 3. József 1807. márc. 12-én



14. Függőfolyósórács részlete. Budapest V. Tolbuhin körút 16.

született Pesten.[94] Apjánál volt tanonc, és 1823-ban szabadult fel. Vándorúton nem volt, táblailegényként anyja özvegyi jogon folytatott iparának műhelyét vezette.[95] 1850. febr. 17-én lett céhes mesterré,[96] majd rövidesen alcéhmesterré választották és a céhek megszűnéséig az is maradt.

Jettmár János (Szül.: S. Niclasban 1791—†Pesten 1850-. Cseh földről jött — feltehetően vándorlólegényként — Pestre. Az 1823. jan. 25-én elhalálozott Neugebauer Mátyás lakatosmester özvegyét vette feleségül,[97] és a lakatos céh 1824. febr. 22-én inkorporálta.[98] 1829. aug. 12-én mint házas lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[99] 1850-ben hunyt el.[100]

Jungfer Ferenc, Jungfrau András fia. Pesten született 1810. szept. 28-án.[101] 1821-től a pesti piaristákhoz járt, tanulmányait azonban elhanyagolta, mert az ún. grammatista osztály első és második évfolyamát ismételte, a harmadik évfolyamból pedig 1825-ben kimaradt. A továbbiakban nevével a tanintézeti értesítőkből nem találkozunk.[102] Apja halála után Renner Károlynál töltött 3 évi tanoncidő után 1829. máj. 17-én szabadult fel;[103] a céhbe 1845. aug. 10-én jegyezték be.[104] Az eddigiekben feltárt adatok szerint kis műhellyel dolgozhatott, és kortársai között a kisebb, a kevésbé jelentős mesterek közé tartozott. Személyével azért foglalkozunk mégis, mert a Jungfer vasműves dinasztia tagja, és apja Jungfer Gyulának, a 19. század utolsó harmada Európa-szerte ismert kovácművészenek. Műhelyét az 1870-es évek vége felé Jungfer Gyula saját — Budapest VIII. Berzsenyi u. 6. sz. alatti — üzemével egyesítette.

Kaltenstein Pál. A Pesti Lakatos céhbe 1840. szept. 27-én vették fel,[105] és a pesti polgárjogot mint kakas-lomnici származású házas lakatosmester kapta meg.[106] Munkásságának nagyobbik része a romantika időszakára esik. Műhelye az 1870-es évek végén szűnt meg.

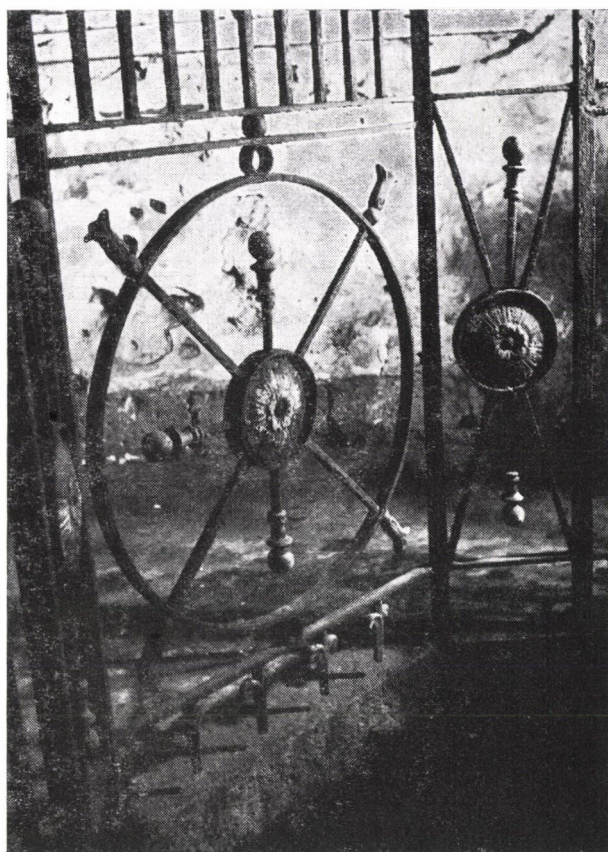
Kapeller János Ausztriában, Markt-Hauksdorfban született és mint lakatosmester jöhetett Pestre, mert mesterfelvételére adatokat nem találtunk. A Monarchia országaiból bevándorló többi kézműveshez hasonlóan a jó munkalehetőség reményében telepedtek le Pesten lakatosok is, és mesterünk feltehetően így került hozzánk. 1793. máj. 12-én kötött házasságot Pesten Neugebauzin Magdolnával,[107] és 1796. jan. 25-én mint házas lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[108] A 19. század elején a német lakatosmesterek között szerepel.[109]

Karl Tamás oberdunkani születésű, német földről Pestre jött lakatos, aki bemutatott mestermunkája, alapján 1798. júl. 2-án került a pesti lakatos céhbe,[110] majd rövidesen — ugyanebben az évben és hónapban — 28-án kapta meg a pesti polgárjogot.[111] A 19. század elején a német lakatosok között találkozunk nevével.[112] 1822 előtt halálozhatott el, mert 1822-től Karl Katalin özvegyi jogon folytatta az ipart.[113]

Kern István. 1840. szept. 27-én vették fel a pesti lakatos céhbe,[114] és 1845. febr. 24-én mint pesti születésű lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[115] A pesti Vigadó lakatosmunkáit 1864-ben ő készítette.[116] 1867-ben Pest városi bizottsági taggá választották.[117] Az 1870-es évek végén halt meg.

Kreutzer János a bajorországi Waldmünchenből jött Pestre. Mestermunkája alapján 1835. márc. 3-án lett céhes mesterré,[118] és 1836. jún. 22-én mint házas lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[119] A múlt század közepe táján 1859 előtt halálozott el.[120] Zofahl Lőrinc építésszel állt kapcsolatban, így munkái elsősorban a Zofahl építette házaknál keresendők.

Lenhardt Ignác. Bemutatott mestermunkája alapján 1809. jan. 15-én inkorporálták a céhbe,[121] és mint budai születésű lakatosmester 1812. febr. 24-én kapta meg a pesti polgárjogot.[122] 1805. nov. 23-án kötött házasságot Pesten Kovatin Viktóriával.[123] A múlt század közepétől azonos nevű fiával együtt volt műhelyük a Serbengasse 4. sz. alatt. A lakatosmesterek között 1862-ben szerepel utoljára.[124] Több mint öt évtizeden át folytatta mesterségét. Az építések közül Brein Fülöppel fennállott kapcsolata mutatható ki, és a Bp. VII. Majakovszkij u. 9. sz. ház finomművű, jozefinista gótikát hordozó rácsait feltételezhetően ő készítette. A Városliget



15. Függőfolyósórács részlete. Budapest V. Irányi u. 7.

kiepítéséhez 1818-ban ingyen lakatosmunkát végzett.[125]

Lohr (Loor) Mihály mint váci születésű nő lakatos 1815-ben kapott pesti polgárjogot,[126] noha az Illyefalvi szerkesztésében megjelent kiadványban neve nem szerepel.[127] De nem szerepel a mesterek jegyzékében sem, így feltehetően uradalmi vagy városi alkalmazottként működött mint lakatos. 1808-ban még váci lakatosmesterként adott költségvetést az írsai templom javításához és bővítéséhez.[128]

Müller Henrik. Pesten született, 1779. máj. 3-án mutatta be mestermunkáját. A pesti polgárjogot 1781. máj. 30-án kapta meg.[129] 1787-ben a kapucinusok hatvani kolostorának becslésében vett részt. A pesti görög templom lakatosmunkáját — köztük a remek zárákét is — ő készítette 1797–98-ban.[130]

Müller József (Szül.: Tautschausenben 1781—†Pesten 1829. júl. 13).[131] Morvaországból került Pestre, és bemutatott mestermunkája alapján 1808. szept. 9-én lett céhes mesterré.[132] 1808. aug. 13-án kötött Pesten házasságot Horváth Margittal.[133] Pest polgárainak nyomtatott jegyzékében [134] nem szerepel, de halálakor az elhunyt pesti polgárokról adott jelentésben [135] nevével találkozunk.

Neugebauer Mátyás. Bemutatott mestermunkája alapján 1803. nov. 21-én inkorporálták a céhbe.[136] Obermayer Krisztián pesti lakatosmester Magdolna nevű lányát vette feleségül. 1823. jan. 25-én halt meg.[137] Műhelye saját házában volt, a józsefvárosi Renngasse 190. sz. alatt. Halála után az ipart itt már Jettmár János folytatta.

A család feltehetően még a 18. század első felében települt Magyarországra, mert Neugebauer János György 1737-ben, Neugebauer János pedig 1755-ben kapta meg a pesti polgárjogot mint lakatos.[138]

Nusser Jakab. Munkácsen született 1790 körül. 1826. márc. 5-én lett céhes mesterré,[139] és 1828. dec. 29-én

mint lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[140] Céhmaster volt néhány évig. 1842. febr. 26-án hunyt el.[141] Vagyonos, tekintélyes, ismert lakatosmester volt, akinek nemcsak saját háza, de Kőbánya Óhegyen szőlője is volt.[142] Munkáit elsősorban Pollack épületeinél követhetjük nyomon.

Obermayer (Obermeyer) Krisztián. 1812. okt. 27-én — bemutatott mestermunkája alapján — vették fel a céhbe,[143] és 1812. dec. 21-én mint pesti születésű házas lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[144] 1830 körül halálozott el.

Oravcsék (Oravtsek, Oravszech) János 1796-ban már Pesten dolgozott mint lakatoslegény,[145] 1803-tól Rachtig János magyar lakatos céhbéli mester legénye volt, 1806-ban már nő családos ember, és miként mesterének headványából kitűnik, vele igen elégedett.[146] Korosan, 1841. márc. 7-én lett céhes mesterré,[147] és 1842. júl. 11-én mint pesti születésű özvegy lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[148] Rövid ideig működött mesterként, mert — feltehetően halála miatt — 1847-ben már nem szerepel a mesterek között.[149]

Ottinger (Üttinger) József. A Pesti Magyar Lakatos és Sarkantyús céh a részére kiadott remeket 1794. júl. 21-én bírálta.[150] A pesti polgárjogot mint nagymartoni születésű házas lakatos 1805. jún. 12-én kapta meg.[151]

Pifkó András Hradeken, Liptó megyében született 1810 körül. 1840. ápr. 5-én lett céhes mesterré.[152] 1845. dec. 2-én mint lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[153] A Marczibányi kastélyhoz és a fegyverneki Szapáry kastélyhoz ő készítette az épület- és műlakatos munkákat.[154] 1874-ben szerepel utoljára a lakatosmesterek között.[155]

Renner Károly Székesfehérváron született 1795 körül. Apjánál tanulta a lakatosságot, és a céhlegények kötelező vándorlása során Németországban, Franciaországban és Oroszországban is megfordult. Két évig dolgozott Szentpétervárott 1816—1818-ig.[156] Kitűnő rajztechnikájáról is ismert volt. A céhbe 1823. jan. 12-én vették fel.[157] A pesti polgárjogot 1826. febr. 22-én kapta meg mint

lakatosmester.[158] A múlt század közepe táján 1859 előtt halt meg. Ő készítette Alcsúton József nádor részére épült klasszicista kastély parkjának vasrácsos kapuját, Pesten sok ház épület- és műlakatos munkája, továbbá cégek, így a Vadászkürt fogadó cégére is az ő nevéhez fűződik.[159]

Richter Krisztián 1810. ápr. 14-én lett céhes mesterré,[160] és 1817. febr. 15-én mint pesti születésű nőtlen lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[161] 1841-ben halt meg. Házát Nusser Jakab pesti lakatosmester fiára hagyományozta, Nusser Jakab pedig nagyobb készpénzösszeget örökölt tőle.[162]

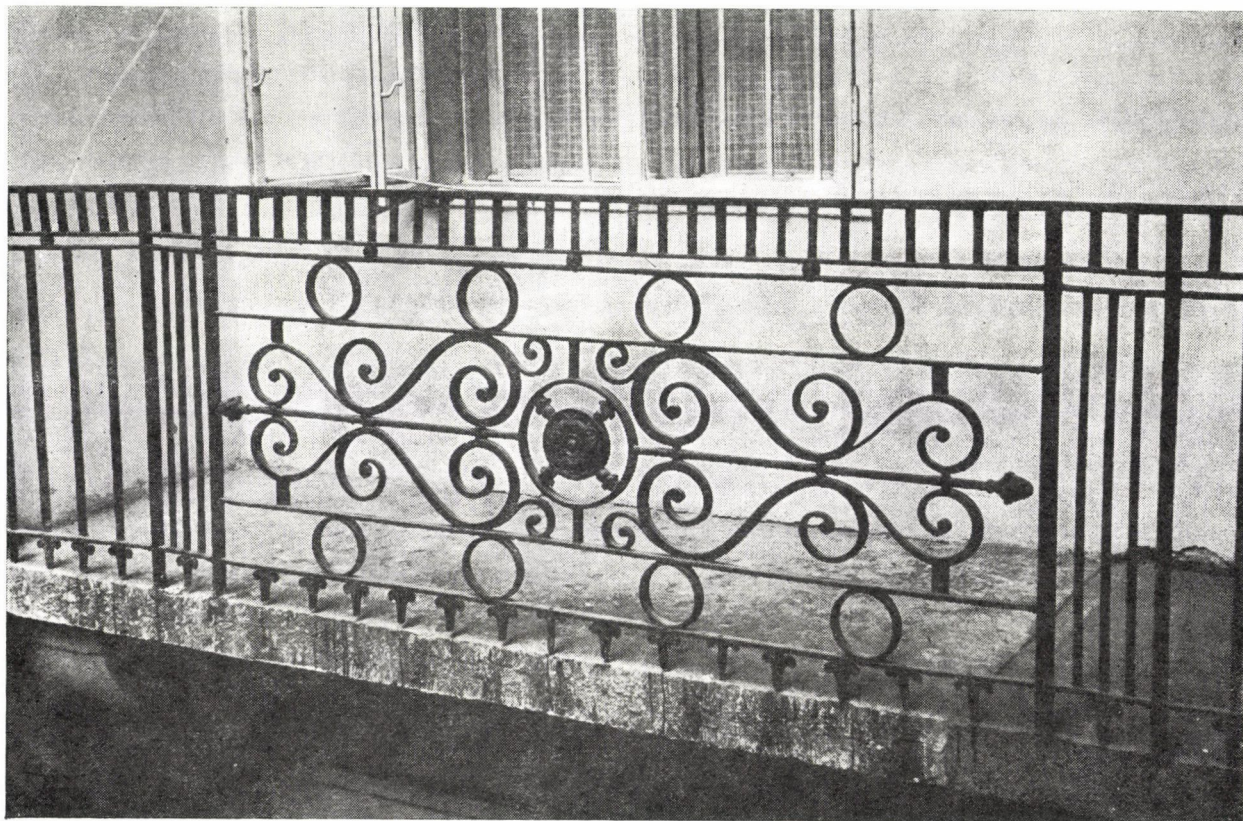
Rottbauer (Rothbauer) Ferenc cseh földről, Winterbergből jött Pestre. Bemutatott mesterdarab alapján a lakatos céhbe 1829. júl. 12-én inkorporálták,[163] és 1835. júl. 10-én mint házas lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot.[164] 1850 táján halálozott el.

Rössler (Rössler, Réssler) István. Bemutatott mestermunkája alapján mint Nyírbátorból származót 1831. júl. 24-én vették fel a céhbe,[165] és 1831. júl. 25-én kapta meg a pesti polgárjogot.[166] A mesterek címtárában 1867-ben szerepel utoljára.[167] A Josefgasse 16. sz. alatt volt háza.

Sárossy József mesterremeke alapján 1812. aug. 17-én lett céhes mesterré.[168] A lakatosmesterek között 1839-ben szerepel utoljára.[169] Pollack Mihály Tolna megyei építkezéseinél foglalkoztatta.[170]

Scheiber (Scheibel) Lipót. 1808. jan. 27-én mestermunkáját bemutatva vették fel a céhbe,[171] és mint pesti születésű házas lakatosmester 1809. jan. 7-én kapta meg a pesti polgárjogot.[172] 1822 után, de 1827 előtt, tehát a múlt század húszas éveinek közepe táján halt meg.[173]

Schellenberger András Pesten született 1800 körül. Richter Krisztián pesti lakatosmesternél tanult, és 1819. márc. 28-án szabadult fel.[174] 1824. ápr. 24-én vették fel a céhbe,[175] és mint lakatosmester 1828. dec. 30-án kapta meg a pesti polgárjogot.[176] A lakatosmesterek között 1863-ban szerepel utoljára.[177]



16. Függőfolyosórács betétdísz. Budapest V. Váci u. 50.

Schwarz Farhas 1767. szept. 19-én született Pesten, [178] a mesterséget apjánál tanulta. [179] 1797. júl. 13-án vették fel a céhbe, [180] és mint lakatosmester 1809. jan. 30-án kapta meg a pesti polgárjogot. [181] A címtárban a német lakatosok között szerepelt. [182] 1813. szept. 13-án lett pesti választott polgár. [183] A tekintélyes és jómódú lakatosok közé számított. A német és a magyar lakatos céh egyesülésekor 1815. júl. 13-án Lenhardt Ignác és Jungfer András előtt 17 szavazattöbbséggel főcéhmesterré választották. [184] A Városliget kiépítésére 1818-ban 100.— Ft-ot adományozott. [185] 1830 körül halt meg. A Német színház fdszt.-i és I.em.-i műkovács és lakatosmunkáját ő készítette, de sok díszes cégér is fűződik nevéhez. [186]

id. Selner (Sellner, Söllner) Ferenc cseh földről Wienebergből — feltehetően vándorlása során — érkezett hazánkba. [187] A Pesti Német Lakatos céhnek az uralkodóhoz intézett beadványából [188] tudjuk, hogy a Szili féle (sarkantyús) mesterjogot a dominikánusoktól — amelyet ők végrehajtásra megszereztek — megvásárolta és a Magyar Lakatos és Sarkantyús céhbe inkorporálták 1786-ban. Még nem ismerjük ennek az egyedülálló esetnek a magyarázatát, de 1787. jan. 31-én mint lakatosmester kapta meg a polgárjogot. [189] A Magyar Lakatos és Sarkantyús céhnek éveken át főcéhmestere volt. [190]

ifj. Selner Ferenc (Szül. Pesten 1782 — † Pesten 1856. márc. 2) [191] Feltehetően apjánál tanulta a mesterséget és bemutatott mestermunkája alapján 1809. júl. 23-án lett céhes mesterré. [192] A pesti polgárjogot mint házaspár lakatosmester 1817. febr. 15-én kapta meg. [193] Már az 1830-as években háza, telke és a Városerdőben prэшázás szőlője volt. [194] 1838. júl. 9-én Pest városának választott polgára lett. [195] A Bp. V. Münnich F. u. 3. sz. ház számára 1820-ban előbb I. emeletre, majd 1843-ban kétemeletesre épült, [196] így ennek épület- és műlakatosmunkája feltétlenül az ő nevéhez fűződik (azóta már átépült). A már lebontott Almásy Pál féle palotának folyosó- és erkélyrácseit ugyancsak ő készítette. [197] Az építések közül előbb Brein Ignáccal, majd annak halála után (1934) ifj. Zitterbarth Mátyással állt kapcsolatban.

Sirch Antal (Szül.: Pesten 1795 — † Pesten 1857. nov. 25). A lakatosmesterséget apjánál Sirch Mihálynál tanul-

ta, [198] aki feltehetően német földről települt Pestre, mivel 1805-ben még a német mesterek között tartották számon. [199] Fiát, Antalt mestermunkája alapján 1840. jan. 22-én vették fel a céhbe. [200]

Soszer (Sozer, Soser, Sosser) András 1801-ben született Erdődön. 1833-ban lett céhes mesterré, [201] és 1836. jan. 16-án mint erdődi születésű házaspár lakatosmester kapta meg a pesti polgárjogot. [202] 1858. ápr. 9-én halt meg, [203] bár 1860-ban szerepel utólag a lakatosmesterek között. 1841-ben a Pesti megyeháza Városház utcai részének műlakatos munkáit végezte. [204]

Svanya (Schwanya) Pál mesterré válásának időpontja ismeretlen; a Pesti Német Lakatos céh kötelékébe tartozott. [205] 1796. jan. 25-én mint dunavecsei születésű házaspár lakatosmester kapta meg a polgárjogot. [206] Műhelye saját házában a ma Dob u. 16. sz. ház helyén állott. [207] 1811. jún. 17-én hunyt el. [208]

Utzmann Sebestyén Württembergből került Pestre, és 1818. ápr. 26-án vették fel a céh tagjai sorába. [209] 1823. júl. 26-án mint házaspár lakatoslegény (faber serrarius sodalis) kapta meg a pesti polgárjogot. [210] Ez feltehetően téves, mert vagy mesterség, vagy ingatlan tulajdon alapján kaphatta azt meg. Ingatlan tulajdonáról nem tudunk, de a felvétel indokában sem ez szerepel, a Pesti Lakatos céh mesterkönyvének tanúsága szerint ekkor már céhes mester volt. Mesterként lett tehát pesti polgár. 1847 után, de 1859 előtt halt meg, tehát a múlt század közepe táján. [211]

Az itt tárgyalt több mint félszáz mester klasszicista vasművességünk alkotóárdájának derékhadát jelenti. Azok szerepelnek a tanulmányban, akik a 19. század első fele Pestjének városképét meghatározó épületek díszes vagy kevésbé díszes, de feltétlenül műves és praktikus kovácsoltvas szerkezetein munkálkodtak. Célunk az volt, hogy az ismeretlenség homályából kiszakítva bemutassuk őket, és bár többek személyéhez alkotást megnevezni nem tudunk, de az építészekhez fűződő kapcsolatuk tevékenységi területükről árulkodnak vagy legalábbis azokat sejtetni engedik, és a bővülő építészmonográfiák sorával talán alkotásaik is jobban számbavehetőek lesznek.

Perehazy Károly

JEGYZETEK

Rövidítések:

Archivi medi = AM

Archivi novi = AN

Budapest Főváros Levéltára = FL

Meisterbuch der vereiniat Güraerl: Schlosser, Büchsenmacher,

Sporer und Sporuhrmacher Zunst 1782—1859 Meisterbuch

Országos Levéltár = OL

Pesti Lakatos céh = PLC

Pesti tanácsi iratok = Pesti tan. ir.

Testamenta et inventaria = Test.

¹ *Zádor Anna*: Pollack Mihály. Budapest 1960., valamint Ybl Ervin: Ybl Miklós. Budapest 1957.

² Dlauchy Ferencné Budapest VI. Népköztársaság útja 76. sz. 3 FL 5. Testületek (Bácskai Vera) Levéltári alaplétárak II. Bp 1969 Kézirat.

⁴ FL IV. 1202 Pesti tan. ir. Intimata 5213.

⁵ Ua.

⁶ Ua.

⁷ Ua.

⁸ FL IV. 1202 Pesti tan. ir. Intimata 5012.

⁹ Ua. Jandorek József 1841. szept. 4-i kérelme így szól:

„Mély alázatossággal esedezem Fenséges Császári Királyi Fő Herczegség, és a Nagyméltóságú Magyar Királyi Helytartótanácsához, méltóztatson engemet a' szokott legények vándorlásától felmenteni, és Pest várossa Hatóságának meg hagyni, hogy engemet lakatosmesternek fel vegyen, ezen indító okokból:

¹²⁰⁰ Helybeli születésű és volt helybeli polgári lakatosmester Jandorek Josefnek (A beadványt szerkesztő hibásan írta, mert apja Vince volt, ez egyébként a csatolt igazolásokból is kitűnik. A szerző.) fia vagyok, ki mesterségemet illendően kitanulván már 1823¹² évben legénynek felvétettem.

²²⁰⁰ Midőn már vándorlásra készülnek édes atyám meg halván, a' sok magára vállalt munkák el készítésére szükséges volt, hogy a' háznál maradjak, hogy a munkára felügyeljek és azok annál bizonyosabban és jól elkészüljenek; mivel azok atyamtól leginkább szerződés-képp vétettek át, tehát szegény anyámnak özvegyi állapotjában

igen nagy kára támadhatott volna abból, hogy a munkák illendően el nem készülének, e' mellett a' mesterség felügyelésére annál is inkább szükséges voltam, minthogy anyám többi apró testvéreim, nevelésével elfoglalva a' mesterség után mellyet nem is ért nem igen nézhetett.

³²⁰⁰ Hozzá járult az is, hogy az ide/. alá csatolt orvosi bizonyítvány szerint, beteges állapotom végett a tűz mellett lévő munkákat nem gyakorolhatnám, mely körülmény hasonlóképp a' vándorlástól visszatartott, mert a' vándorlásban a' legényektől mindenféle munkák pontos elkészítése kívántatik.

⁴⁰⁰ Az ide /.2 és /.3 alá csatolt Theresia külvárosi Bíróság és több elő kellő választott polgárok bizonyítványai szerint már 16. évek óta anyám nevében a' mesterséget üzven, azután minden szorgalommal eljártam és magamat mindig becsületesen, s illendően viselvén anyámnak özvegyi állapotjában mindenképp segítségére, és gyámolójára lenni igyekeztem.

⁵⁰⁰ Hogy a mesterségemet illendően értem, és abban elegendőképp jártas vagyok, aztat tanúsítják az ide /.4 és /.5 alá csatolt okiratok, mellyek szerint én a helybeli Csász. kir. agg-katonák laktanyája és fertificatio számára készített munkákat atyám halála óta mindig jól, és pontosan, az ottani Fő-tiszttség tellyes megelégedésére készítettem.

Ezen indító okokra nézve támaszkodván, alázatos kérésemet ismételtem, méltóztatson Fenséges Császári Királyi Fő Herczegség és a' Nagyméltóságú Magyar Királyi Helytartótanács Pest várossa Tanácsának meghagyni, hogy én a vándorlástól felmentetvén a' lakatos mesterek közé felvétessek, mély tisztelettel maradván... Jandorek Josef."

A városi tanács a céhnek küldte meg véleményezésre a Helytartótanácsához érkezett beadványt. A céh e kérelemre az alábbiakban adta meg véleményét:

„Jandorek József Pesti születésű, Lakatos Inasságból felszabadult Legénynek, folyó évi September hó 4^k napján a' 31962 szám alatt, a' Nagy Mltgú Magyar Királyi Helytartó Tanács előtt megújított abbéli alaptalan kérésére, miszerént, a' Folyamodó, a' vándorlástól dispensáltatnék: alázattal nyilatkoztatjuk:

1833.^k évben már folyamatban volt az Eszedező, a' mélyen tisztelt Nagy Méltóságú Magyar Királyi Helytartó Tanácsához, és minden okokat, miket itten alaptalanul újra felhoz, előadta, — de azon okok, akkor mindjárt a' maga útján megvizsgáltván, alaptalanoknak találtattak, és a' Folyamodó, a' maga ebbeli kérésétől, akkor is elmozdítottatott, az ./. szerént. — Azólta a' körülmények nem változván: az —/. alatti Kegyes Intézkvény megváltoztatására, semmi újabb ok fel nem forog.

Azon ok, mit a' Folyamodó, a' maga kérésének 2^k pontja alatt fel hoz: egyáltalánba nem igaz; — mert ugyanis, a' Folyamodó, 1823^k évbe szabadulván fel innasságból; a' Folyamodónak Édes Atyja pedig 1825^{be} meghalván: igen természetes, hogy egy, vagy más fél éves Legény (kivált olyan Legény mint a' Folyamodó, ki Inas sem igen volt, és így felszabadulásakor éppen semmit nem tudott) egy Műhely igazgatását magára nem vállalhatta, hanem azon Műhelyt, mindenkor, úgy nevezett Tábla-Legény (Werkführer) vezette. — Azomba, 1825^{be} halálózván meg Folyamodónak Édes Atyja: ennek halála előtt is már elmegetett volna a' Folyamodó vándorolni, ha csakugyan el akart volna menni, — a' minthogy a' Folyamodónak testvérje Jandurek János el is ment vándorolni; s vándorlási éveit betsülettel kitöltvén és remekelvén, most Czéhünkbe Lakatos Mester. — Ugyan ezt tehette volna a Folyamodó is.

1823^{ba} szabadulván fel a' Folyamodó az Innasságból: 18. évekig csak nem tartottak az ő boldogult Édes Atyja halála után, hátrahagyott munkák, — és 18. évek óta, csak elmegetett volna vándorolni a' Folyamodó. —

Látszik ezekből, hogy a' Folyamodónak ezen feladása, csupán csalfaság, milyennel a' Fő Kormány Székhez folyamodni, szabad sem volna.

Azon kitétel fenn áll, mit a' Folyamodó az ő Kérő Levelek 3^k pontjába előlad. — Mert ugyanis a' Lakatos Legény (nem úgy mint a' Kovács) tűznél keveset dolgozik, — 's ha megkéri Mesterét, kinél vándorol, ötét soha tűzhöz állítani nem fogja; — de merően is ellenkezik a Folyamodó maga magával, a' midőn azt mondja, hogy tűz mellett nem dolgozhatik, és mégis Édes Atyja halála után, az egész Műhely igazgatását magára vállalta volna, — mint pedig tűzhöz járulás nélkül lehetetlen lett volna.

Mindezekből világos, hogy a' Folyamodó vándorolni teljességgel nem akarván, innasságból egyszerre mesterré lenni, és az e' tárgyba fenn álló Kegyes Királyi Rendszabályokat, költött színes okokkal kijázdani, újra törekedik.

Az Orvosi Bizonyítványokna, mái időben építeni semmit nem lehet; mert az ilyes Orvosi Bizonyítványoknak, valamint árokok, úgy hitelek is, most kevés.

Ugyan azért, alázatosan kérjük, a Folyamodót, a' maga megújított, és most még alaptalanabb kérésétől, az ./. szerént, újabban is elutasíttatni, — lévén . . . alázatos szolgálai a' Helybeli Lakatos Mesterek Czéhe közönségesen."

10 *Kunits Michael*: Topogr. Beschreibungen des königreiches Ung. 1824. 185—188.

11 FI, IV. 1202/cc Test. AN 979.

12 *Pereházy Károly*: Jungfer Gyula kovácsművész. Budapest A Főváros folyóirata. 1978. ápr. 24—27.

13 OL A 89 Anyakönyvek. Belvárosi Plébánia. Életkorát 74 évben rögzíti a halotti anyakönyv, így visszaszámolva állapítottuk meg születési évét 1752-ben.

14 Zádor—Genthon (főszerk.): Művészeti Lexikon II. kötet F—K. Budapest 1966. 535.

15 FI, IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.

16 Dr. Illyefalvi I. Lajos (szerk.): Pest és Buda polgárjogot nyert lakosai 1687—1848. Budapest é.n. (kéziratot kiegészített a Budapest Főváros Levéltárban).

17 FI, IX. 27. Testületek. PLC Aufding- und Freysagbuch 1710—1874. Jungfrau András 1815. szept. 22-én fiát, Jungfrau András felszabadította.

18 A tábla-legény elnevezésnek a német Werkführer a megfelelője. Feladata a műhely szakmai vezetése volt. Az ipart özvegyi jogon folytatók alkalmazták „tábla-legényt” a műhely vezetésére. A céhek artikulusaiban általában megtaláljuk a táblajáratást. Ha céhbéli mester meghalt, a cég kötelékébe tartozó mesterek táblával vonultak ki a temetésre és vagy a mesternek vagy megbízottjának („képbéli emberének”) jelen kellett lennie. A későbbi ipartársulatoknál, majd az ipartestületeknél a zászló váltotta fel a táblát. A „tábla-legény” elnevezés a mester megbízottját, legalábbis rangban a mester után következő legényt jelentette.

19 FI, IV. 1202/cc Test. 1826 AN 979.

20 Ua.

21 FI, IV. 1203 Pest város Gazd. Biz. jegyzőkönyvei.

22 FI, IV. 1202/h Pesti tan. ir. Relations 5435.

23 FI, IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.

24 *Illyefalvi* i. m.

25 FI, IV. 1202/h Pesti tan. ir. Relations 5435

26 *Illyefalvi* i. m.

27 FI, IV. 1202/cc Test. AN 3281.

28 Pester und Ofner Wegweiser, 1843-ban szerepel utoljára.

29 FI, IV. 1202/cc Test. AN 3281. 1842. jan. 23-án a hagyaték-elszámolásnál 26 évesnek írják.

30 FI, IX. 27. Testületek PLC Meisterbuch.

31 Pester Lloyd Kalender ... 1859.

32 FI, IV. 1202/cc Test. AN 3281. 1842. jan. 23-án a hagyaték-elszámolásnál 22 évesnek írják.

33 FI, IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.

34 FI, IV. 1202/cc Test. AN 3281. 1842. jan. 23-án a hagyaték-elszámolásnál 27 évesnek írják.

35 Adress Kalender von Pest, Ofen ... für 1867—1874.

36 FI, IV. 1202/cc Test. AN 3281. 1842. jan. 23-án a hagyaték-elszámolásnál 20 évesnek írják.

37 Adress Kal ... 1867.

38 Születési anyakönyve leszámítottjánál Dlačuch Ferencnél. Továbbá Terézvárosi plébánia Halottak anyakönyve XIV. kötet 322 lap halálózás 1859. okt. 15. Betegsége, halál oka: Marasmus senilis. Kora: 80 év. (Ez azonban téves, mert csak 73 éves. A szerző).

39 FI, IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.

40 *Illyefalvi* i. m.

41 FI, IV. 1202/cc Test. AN 6219.

42 Zádor i. m.

43 FI, IV. 1343/1 Visszaállított (Pesti) Városi törvényszék iratai 305/1866. Terézvárosi rk. plébánia Kereszteltek anyakönyve XI. kötet 324. lap. 1847. máj. 23-án. Keresztülők: Polak Mihály építőmester és neje Magdolna, Schöft Guidó özvegy által. Belvárosi plébánia. Házasságot kötöttek anyakönyve. 1831. év 7. kötet 22. lap 67: fsz. Völgyéné: Dlačuch Franciscus serarius magister, szül. helye. Benatek Bohemia. rk. viduus, menyasszony: Schöft Augustina szül. helye: Pestini, rk. coelebs. Házasságkötés ideje: 1831. jún. 21. Tanúk: Michael Pollack architektus et centumvir. P. D. Stefanus Khorurbai praefectus.

44 FI, IX. 27. Testületek. PLC Aufding- und Freysagbuch 1710—1874.

45 FI, IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.

46 FI, 1202/cc AN 3541. Felesége Folget Teréz végrendeletében és hagyatéka elszámolásakor 1843-ban úgy jelölik mint, aki még felesége életében Pestről eltávozott, nem tudják éle, és ha él hol van, de gyermekének halálakor 1847-ben sem tudnak róla semmit.

47 FI, IV. 1343/1 Visszaállított (Pesti) Városi Törvényszék iratai 305/1866. Ebben apja Dlačuch Ferenc haláleseti felvételi lapján 1859-ben Dlačuch Károly lakatosmestert 42 évesnek tüntetett fel. Visszaszámolva állapítottuk meg születési idejét, ill. Dlačuch Ferencnélől kapott adat.

48 Piaristák tanítéti értesítője. 1827. In Schola grammatica anni I.

49 FI, IX. 27. Testületek. PLC Aufding- und Freysagbuch.

50 FI, IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.

51 Adress Kal ... 1872.

52 FI, IV. 1303/f Pesti tan. ir. III. 138/869.

53 FI, IV. 1202/c. Intimata AN 2215. Halálának évszámából visszaszámolva állapítottuk meg születési évét.

54 FI, IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.

55 Lásd 53. sz. jegyzetet.

56 FI, IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.

57 *Illyefalvi* i. m.

58 Pester Lloyd Kal ... 1859—1865.

59 *Schmall Lajos*: Adalékok Budapest székes főváros történetéhez. Budapest székesfőváros kiadása 1899. Pest városi bizottság tagjai 1848., 1861. és 1867-ből.

60 FI, IV. 1202/c Intimata AM 8246. Elhalt pesti polgárok névjegyzéke. Ebben halálakor 62 évesnek jelölik és ebből visszaszámolva állapítottuk meg születési idejét.

61 Adressbuch der Stadt Pesth auf das Jahr 1803 gedruckt bey Anna Landererin.

62 *Illyefalvi* i. m.

63 FI, IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.

64 *Illyefalvi* i. m.-ben nem szerepel, de a polgárok jegyzékében FI, IV. 1202 V. Pesti tan. ir. Matricula civium Pesthensium megtalálható.

65 OI, A 82 Belvárosi plébánia. Házasságot kötöttek anyakönyve p. 42. Georgius Graff nőtlen, Theresia Alkerin özvegy.

66 FI, IV. 1202/k Vegyes cég és ipariügylek. Lakatos és Sarkantyús cég. A mesterdarab hibáért 34,30 Ft-ot fizetett.

67 *Illyefalvi* i. m.

68 Adressbuch der Stadt Pesth auf das Jahr 1803 gedruckt bey Anna Landererin.

69 Dorffinger J[oseph] Andreas: Wegweiser für Fremde und Einheimische, durch die königliche ungarische Freystadt tPest 1827.

70 FI, IX. 27. Testületek PLC Meisterbuch.

71 *Illyefalvi* i. m.

72 Adress Kalender ... für 1874.

73 OI, A 258 Józsefvárosi plébánia. Halottak anyakönyve 1310 sorsz. 1873. aug. 11-én Hajkó János nős lakatosmester, Raffay Mária férje, szül.: Fehérvár, lakik Bodza u. 17. 59 éves korában choleraában halt meg. Halottak szentségében nem részesült. Születési idejét visszaszámolva állapítottuk meg.

74 FI, IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.

75 *Illyefalvi* i. m.

76 *Kunits* i. m.

77 Pester und Ofner Wegweiser, Kalender ... 1845.

78 *Kunits* i. m.

79 FI, IX. 27. Testületek PLC Meisterbuch.

80 *Illyefalvi* i. m.

- 81 Pester und Ofner Wegweiser 1847-ben még szerepel, a mestereket ismét felsoroló Pestler Lloyd Kalender 1859. évi kötetében a mesterek között nevével nem találkozunk.
- 82 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 83 Handels- und Gewerbs Almanach für das Königreich Ungarn 1842.
- 84 FL IX 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 85 *Illyefalvi* i. m.
- 86 OL Belvárosi plébánia. Házassulandók anyakönyve.
- 87 FL IV. 1202. Pesti tan. ir. Intimata 5012.
- 88 Pester Lloyd Kal ... 1863.
- 89 FL IV. 1202. Intimata 5012.
- 90 OL A 75 Belvárosi plébánia. Kereszteltek anyakönyve p.
29. Szülők: Venceslaus Jányorek faber serarius, Josepha Réfflin.
1812. febr. 19-én született Joannes Baptista.
- 91 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 92 *Illyefalvi* i. m.
- 93 Pester Lloyd Kal ... 1862.
- 94 OL A 75 Belvárosi plébánia. Kereszteltek anyakönyve p.
380. Született: 1807. márc. 12. Infants Josephus, Parentes Venceslaus Jandorek faber serarius et Josepha uxor ejus.
- 95 FL IV. 1202. Pesti tan. ir. Intimata 5012.
- 96 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 97 FL IV. 1202/cc Test. AN 6446.
- 98 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 99 *Illyefalvi* i. m.
- 100 FL IV. 1202/cc Test. AN 6446.
- 101 OL A 75 Belvárosi plébánia anyakönyve. Infants: Wenzeslaus, Franciscus, Xaverius. Parentes: Andreas Jungfer fáber serarius magister, Catharina Hofrichter, Levanter: Elisabetha Hofrichter.
- 102 Tanintézeti értesítők. Piaristák gimnáziuma.
- 103 FL IX. 27. Testületek. PLC Aufding- und Freysagbuch.
- 104 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 105 Ua.
- 106 *Illyefalvi* i. m.
- 107 OL A 82 Belvárosi plébánia. Házassági anyakönyvek p. 22.
1793. máj. 12-én történt a házasságkötés.
- 108 *Illyefalvi* i. m.
- 109 Adressbuch der Stadt Pesth auf das Jahr 1803 gedruckt bey Anna Landererin.
- 110 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 111 *Illyefalvi* i. m.
- 112 Adressbuch der Stadt Pesth auf das Jahr 1803.
- 113 Adressbuch der königlichen freyenstadt Pesth. Herausgegeben von Joseph Vojdisek im Jahre 1822.
- 114 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 115 *Illyefalvi* i. m.
- 116 Pester Lloyd. Pest 1865. jan. 20 XII. évf. 16. sz.
- 117 *Schmall* i. m.
- 118 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 119 *Illyefalvi* i. m.
- 120 Pester Lloyd Kal ... 1859. Neve nem szerepel.
- 121 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 122 *Illyefalvi* i. m.
- 123 OL A 82 Belvárosi plébánia. Házasságkötések anyakönyve.
1805. nov. 23. Völegény: Ignatus Lenhard colebs, menyasszony Victoria Kovatin coliba.
- 124 Pester Lloyd Kal ... 1862.
- 125 *Schmall* i. m. p. 379.
- 126 FL IV 1202/c Intimata AM 8246.
- 127 *Illyefalvi* i. m.
- 128 *Dercsényi Dezső*: Pest megye műemlékei II. Budapest 1958.
- 129 *Illyefalvi* i. m.
- 130 *Dr. Füves Ödön*: A pesti görög templom építéstörténete. Építés-Építészettudomány VII. kötet 1–2. sz. 1975. p. 165.
- 131 FL IV. 1202/c Intimata AN 2215. Halálakor 48 évesnek jelölik, ebből visszaszámolva állapítottuk meg születési idejét.
- 132 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 133 OL A 82 Belvárosi plébánia. Házasságot kötöttek anyakönyve.
- 134 *Illyefalvi* i. m.
- 135 Lásd 131. sz. jegyzetet.
- 136 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 137 FL IV. 1202/cc Test. AN 6446.
- 138 *Illyefalvi* i. m.
- 139 FL IX 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 140 *Illyefalvi* i. m.
- 141 FL IV. 1202/cc Test. AN 1410.
- 142 Ua.
- 143 FL IX 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 144 *Illyefalvi* i. m.
- 145 FL IV. 1202/k Vegyes céh és iparügyek. Lakatos és Sarkantyús céh.
- 146 Ua.
- 147 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 148 *Illyefalvi* i. m.
- 149 Pester und Ofner Wegweiser 1847.
- 150 FL IV. 1202/k Vegyes céh és iparügyek. Lakatos és Sarkantyús céh. A mesterremek hibáiért 79,30 Ft-ot fizetett.
- 151 *Illyefalvi* i. m.
- 152 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 153 *Illyefalvi* i. m.
- 154 Iparosok Lapja 1859. p. 86.
- 155 Adress Kalender ... 1874.
- 156 *Kunits* i. m.
- 157 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 158 *Illyefalvi* i. m.
- 159 *Kunits* i. m.
- 160 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 161 *Illyefalvi* i. m.
- 162 FL IV. 1202/cc Test. AN 3103.
- 163 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 164 *Illyefalvi* i. m.
- 165 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 166 *Illyefalvi* i. m.
- 167 Adress Kalender ... 1867.
- 168 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 169 Pester und Ofner Wegweiser 1839.
- 170 *Zádor* i. m.
- 171 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 172 *Illyefalvi* i. m.
- 173 Adressbuch der königlichen freyenstadt 1822. Még szerepel. Dorffinger im. A lakatosok között nevével nem találkozunk.
- 174 FL IX. 27. Testületek. PLC Aufding- und Freysagbuch.
- 175 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 176 *Illyefalvi* i. m.
- 177 Pester Lloyd Kal ... 1863.
- 178 OL A 73 Belváros plébánia. Kereszteltek anyakönyve. Keresztelt neve: Wolfgangus. Szülők Joannes Schwartz, Theresia. Szül.: 1767. szept. 19.
- 179 *Kunits* i. m.
- 180 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 181 *Illyefalvi* i. m.
- 182 Adressbuch der Stadt Pesth auf das Jahr 1803.
- 183 *Schmall* i. m.
- 184 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch végére írt Extractus Prothocolli Magalis Pesthini 3. Juny 815.
- 185 *Schmall* i. m. p. 377.
- 186 *Dr Kerényi B. Ottó*: Gazdaságtörténeti adatok a pesti német színház építéséhez 1808–1812. TBM II. 159.
- 187 *Illyefalvi* i. m.
- 188 FL IV. 1202/k Vegyes céh és iparügyek. Lakatos és Sarkantyús céh.
- 189 *Illyefalvi* i. m.
- 190 FL IV. 1202/k Vegyes céh és iparügyek. Lakatos és Sarkantyús céh.
- 191 FL IV. 1343/c Visszaállított (Pesti) Városi törvényszék iratai. Hagyatéki iratok 153/1861. Halálának időpontja és életkora ebben rögzítve és ebből visszaszámolva állapítottuk meg születési idejét.
- 192 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 193 *Illyefalvi* i. m.
- 194 Első felesége Grosz Katalin 1839. aug. 15-én hunyt el és a végrendeletben a Windgasse 169. sz. háza, a terézvárosi Altgasse 957. sz. az 1838-as árvízről bedőlt háza, az Altgasse 958. sz. alatti üvegházas kertje és a Városerdőben levő házas szőlője szerepel.
- 195 *Schmall* i. m.
- 196 *Genthon–Zakariás*: Magyarország művészeti emlékei III. Budapest 1961.
- 197 FL IV. 1202/k Vegyes céh és Iparügyek. Lakatos és Sarkantyús céh.
- 198 FL IX. 27. Testületek. PLC Aufding- und Freysagbuch.
- 199 Adress-Kalender der königlichen Freystadt Pesth auf das Jahr 1805.
- 200 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 201 Ua.
- 202 *Illyefalvi* i. m.
- 203 Pester Lloyd Kal ... 1860.
- 204 Pestmegyei Levéltár IV. VIII/a. Székházépítő küldöttség jkv.-e. III. kötet 1838–43. 1841. júl. 6. Az ép. küldöttség elhatározza, hogy az új és a közép épület közötti közlekedés nemcsak az első, hanem a 2. emeleten is „kívülről márványfolyosó által” legyen megoldva, – erre utasítják az építőmestert. A fölépcsőre az eredeti terv szerint fa vagy vaskarzat legyen? Az Ép. Küld. a tartósság okából a vaskarzat mellett döntött, és Sózer András lakatos 6. számú mintája alapján rendeli meg Sózernál a korlátot. (Dr. Bibó István hívta fel erre az adatra a figyelmemet, melyet itt is megköszönök.)
- 205 Adressbuch der Stadt Pesth auf das Jahr 1803.
- 206 *Illyefalvi* i. m.
- 207 FL 1202/cc Test. AM 1899.
- 208 Ua.
- 209 FL IX. 27. Testületek. PLC Meisterbuch.
- 210 *Illyefalvi* i. m.
- 211 A Pester und Ofner Wegweiser 1847. évi kötetében még szerepel neve, de a Pester Lloyd Kalender 1859. évi kötetében már nem.

Im vorliegenden Aufsatz werden wir die Tätigkeit der Pester Eisenschmiede in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie ihre Ausbildung in Zünften und ihre Wanderschaften verfolgen.

Schlosser sind vom Ausland vorwiegend von deutschen und tschechischen Gebieten teils als Maister, teils als Wandergesellen nach Pest gekommen. Nachdem sie sich hier niedergelassen haben, sind sie Zunftmeister geworden. Sie haben sogar — abgesehen von einigen Ausnahmen — das Pester Bürgerrecht erhalten.

Einige von den hier erörterten Meistern, z.B. Franz Brinckmann, Andreas Jungfrau, Farkas Schwarz, Franz Selner d.ä., haben ihre Tätigkeit im Spätbarock begonnen, aber überwiegend in der Zeit des Klassizismus ausgeübt. Andere sind aber zu Beginn des Klassizismus Zunftmeister geworden, wie z.B. Franz Selner d.j., Ignaz Lenhardt, Jakob Nusser, und ihre Tätigkeit fällt völlig auf die Zeit des Klassizismus. Es waren wieder andere, z.B. Karl Dlauchy, Franz Jungfer, Stephan Kern, Andreas Sosser, Anton Sirch, die den Meistertitel gegen 1840 erhalten haben und deren Tätigkeit sich in die Romantik hinüberzieht.

Die Bedingungen der Aufnahme in die Zunft waren die folgenden: Lehrzeit von 3—4 Jahren, Wanderschaft von 3 Jahren, Anfertigung eines Meisterstückes in Zeichnung sowie in Materien. Die Aufschiebung der Wanderschaft und der Anfertigung des Meisterstückes sowie das Ersuchen zur Entbindung von diesen Voraussetzungen sind auch bei den Schlossern immer häufiger vorgekommen, die aber seitens der Zünfte — obwohl der Einfluss

dieser letzteren in den 30er und 40er Jahren des vergangenen Jahrhunderts schon immer mehr zurückgegangen ist — an einen starken Widerstand gestossen haben. Die mit der Witwe des Meisters geschlossenen Ehe hat aber einen freien Weg zur Aufnahme in die Zunft gesichert, wie z.B. im Falle von Franz Brinckmann und Johann Jettmár, die als Wandergesellen nach Ungarn gekommen sind.

Ausser einigen wortkargen archivalischen Angaben von Zeitungen sind Hinweise auf die Werke der Meister kaum zu finden, auch die in Archiven durchgeführten Forschungen haben oft nur indirekte Angaben ergeben, doch lässt sich ihr Wirkungsgebiet durch die Verbindung zwischen den Architekten und Schlossern vermuten und auf diesen Spuren können auch ihre Werke — indirekt — identifiziert werden.

Die begabteren und geschickteren Meister, wie z.B. Andreas Jungfrau, Josef Jandorek, Franz Dlauchy d.ä., Karl Renner und andere, haben grössere Aufträge bekommen, so genossen sie auch günstige Lebensverhältnisse, sie besaßen Häuser in Pest, Weingärten in der Umgebung von Pest und nach ihrem Tod ist im allgemeinen ein grösseres Nachlass geblieben.

Vermutlich wird sich die Zahl der Werke, welche Kunstschlossern zuzuschreiben sind, mit Hilfe der sich erfreulicherweise vermehrenden Architektenmonographien erweitern und dadurch wird man ein vollkommeneres Bild über die Schmiedekunst des Klassizismus in Ungarn erhalten können.

ADALÉKOK AZ ÓBUDAI PLÉBÁNIATEMPLOM ÉPÍTÉSTÖRTÉNETÉHEZ ÉS MESTEREINEK TEVÉKENYSÉGÉHEZ

Az óbudai Szt. Péter és Pál-plébániatemplom építéstörténetét kiváló barokk kutatónk, Schoen Arnold, a pest-budai barokk építészettől legjobb ismerője írta meg a harmincas években, [1] majd tömörített formában ez szerepel 1960-ban írt kandidátusi disszertációjában, [2] valamint átdolgozott formában a műemléki topográfiában is. [3] Tanulmányunk a kutatásaink során előkerült levéltári anyag és tervek alapján az 1744–49-ben felépült barokk templom későbbi építéstörténetét kívánja új adatokkal gazdagítani, [4] és építőmestereinek tevékenységét ezekkel az adalékokkal kiegészítve összefoglalni.

A jelenlegi templom középkori előzményét 1974–75-ben hozta felszínre a Csorba Csaba (Budapesti Történeti Múzeum) által itt végzett ásás: az épület déli falánál egy félkörívben záródó kápolna alapfalait találta meg. [5] Valószínűleg ez az épület a török hódoltság alatt is fennállt, s azonos azzal a templommal, amelyet a források szerint 1698-ban ifjabb Zichy István a reformátusoktól elvéve az újonnan betelepített katolikus német lakosoknak adott. [6] E kis templom helyén építette fel Paur János György a ma is álló épületet 1744–49 között. Munkatársai [7] Pfister András kőművesmester, [8] Weingartner Lipót ácsmester, [9] Linburg János György bádógosmester és Mayer János Mihály pesti kőfaragómester [10] voltak.

Paur (Pauer, Bauer) János György [11] a magyarországi barokk építészettől fontos kismesterei közé tartozik, életműve megérdemelné — sok más barokk mesterhez hasonlóan — az alaposabb kutatást. Mi most az itt-ott elszórtan már publikált adatok és a Schoen Arnold hagyatékában található — eddig még fel nem használt — regeszták alapján kíséreljük meg elsőként munkásságának összefoglalását. A németországi, felsőpfalzi Neustadtban született 1692-ben. [12] 1718-ban már biztosan Pesten tartózkodik: ekkor veszik fel kőművesmesternek a pesti kőműves és kőfaragó céhbe. [13] Egy ugyanezen évi, március 28-i pesti tanácsülési jegyzőkönyv szerint polgárjogát is folyamodott, [14] amelyet azonban csak 1721. január 22-én kapott meg. [15] Első okmányokkal igazolható szereplése a pesti szerviták kolostoránál történt. Ennek alapkövét 1717. április 27-én helyezték el. [16] A feltehetőleg Hölbling tervei szerint épülő kolostor építésére 1719-ben Paur kőművesmesterrel kötnek szerződést a szerviták. [17] Az építkezés 1722-ben fejeződött be. [18] 1721-ben a pesti városháza tornyát emeli magasabbra. [19] Itt pallérja Caspar Prunner, [20] az ács Hochecker György volt. [21] Ez a munka azonban nem volt túlságosan sikeres, mert 1753-ban a tanács elrendeli lebontását. Az új tornyot 1755-ben építette fel Schlepp József kőművesmester. [22] Révhelyi Elemér szerint ennek Mayerhoffer András volt a tervezője. [23]

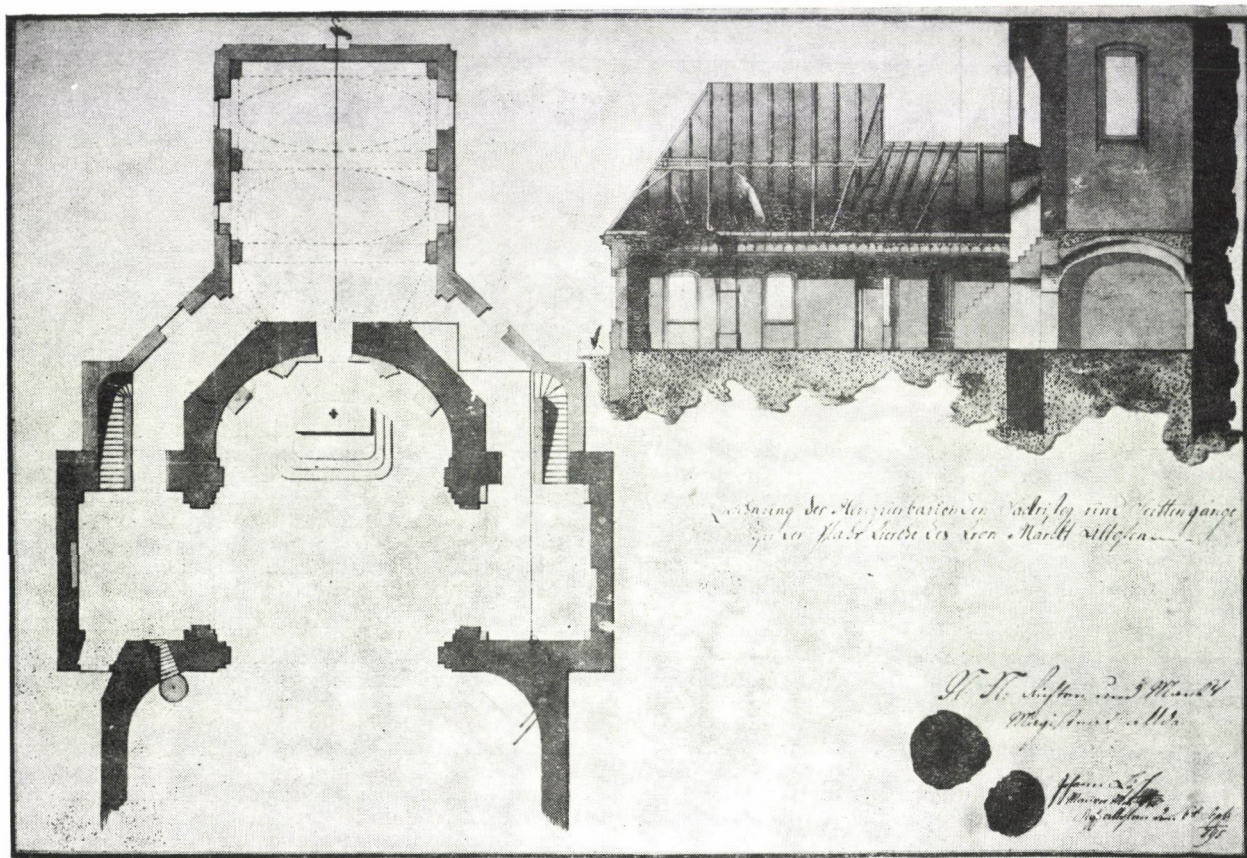
1725-ben kezdte el a pesti (Belvárosi) plébániatemplom átépítési munkáit. 1726-ban lett kész a délnyugati torony (ezért 1729. február 14-i tanácsülésén a pesti tanács 40 forint jutalomban részesíti). A következő évben kezdtek a gótikus szentélyhez csatlakozóan az új, barokk hajó kiépítéséhez. Anyagi nehézségek miatt ez a munka egészen 1735-ig tartott. A templom átépítését Paur 1739–40-ben az északnyugati torony emelésével fejezte be. [24] A templomhajó a gótikus alaprajzon épült, ám a barokk,

jezsuita alaprajzi elrendezés szerint. Közben más helyeken is tevékenykedett, így először a pesti szervita templom építésén (1727–32). Ennek tervezésével a szerviták Hölbling Jánost bízták meg. A tervezés során három elképzelés is született. A források hallgatnak arról, hogy ki volt a harmadik, végül elfogadott tervváltozat szerzője (Hölbling János vagy Paur), ám megépítője minden valószínűség szerint Paur lehetett. [25] 1729-ben Debrecenben dolgozott: az 1727-ben leégett Kistemplom tornyát magasztja meg és koronázza új sisakkal, Weingartner János Lipót ácsmester közreműködésével. [26] Weingartnerrel ezután több munkán is dolgozik együtt.

A pesti szervita és a plébániatemplom építésével párhuzamosan még egy jelentős egyházi építkezésen vesz részt: a pesti klarissza kolostor munkáin. A kolostor építése 1723-ban kezdődött, 1733–39 között készült el a hozzá tartozó templom. [27] 1734-ből származik az egyetlen adat mestereivel kapcsolatban: Paur, Leopold Antonio Conti és négy másik mester panaszt tesz a városi tanácsnál, mert nem fizették ki járandóságukat. [28] Nem tudni, hogy Paur a tervezője is volt-e a kolostornak; az épület monográfusa, Bibó István egy másik lehetséges mester, Mayerhoffer András nevét is megtalálta egy dátum nélküli iraton, de az is lehet, hogy ő csak később kapcsolódott be az egészen 1774-ig folyó építkezésekbe. [29] Elképzelhető, hogy a pesti tanácsí jegyzőkönyvben 1737. október 18-án szereplő, Paur János György, Mayerhoffer András és Schaching Sebestyén számára, meg nem nevezett terület felmérésére kifizetett munkadíj is a klarisszák építkezéseire vonatkozik. [30] 1738-ban egy — eddig azonosítatlan — kőhidat épít a város számára. [31]

A következő években Paur több kisebb munkán dolgozik, például 1741–42-ben az Arany griff vendéglőn [32] és ugyanekkor Mayerhoffer Andrásal együtt a pesti „piaristáknál épülő fal” munkálatain. [33] Nagy Lajos Budapest történetének III. kötetében felveti azt a lehetőséget, hogy esetleg Paur János György tervezte a várbeli klarissza kolostor 1743–48 között emelt templomát is. [34] Ez azonban levéltári adatokkal egyelőre nem igazolható, [35] habár a templom alapkövét az a Patachich Gábor kalocsai érsek tette le, aki a pesti klarisszáknak is támogatója volt. [36] Egyelőre nem tudjuk azt sem, melyik munkájáért kapta Paur azt a jelentős, 542 forint 23 és fél dénáros összeget, amelyet az elhunyt Patachich érsek tartozásaként, 1745. december 15-én tábláztak be a főpap házára. [37] 1743-ban építi át Paur a rossz állapotban levő magyar iskola épületét Pesten, ahogy erről több tanácsülési jegyzőkönyv tanúskodik. [38] Ugyanennek az évnek a végén, december 4–12 között a pesti Szentháromság-emléken végzett kőművesmunkát, a szobrászati javítások Gundrich Károly Ferenc nevéhez fűződnek. [39] Schoen Arnold felveti annak a lehetőségét, hogy az 1729-ben felállított, és 1747-ben új kőkorlattal körülvett Szervitateri Mária oszlop architektúrája is esetleg Paur műve lehet. [40] 1743–44-ben építette át mesterünk az omlófélben levő pesti plébániaházat, Weingartner ácsmester közreműködésével. [41]

1744–49-ben építette az óbudai plébániatemplomot. Paur építőmesterként olyan elismert volt Pesten, hogy



1. A szentély új kialakításának terve az új sekrestyével. Alaprajz és metszet. (J. Lösch, 1795)

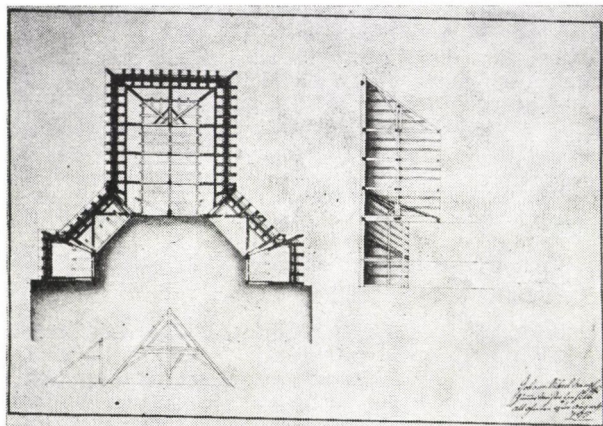
a város jelentős köztisztviselőkkel is megbízta. 1731. április 24-én százados (választott polgár), 1733. április 24-én külső tanácsosi címet kapott. 1736–48 között a pesti plébániatemplom gondnokának tisztségét viselte, 1748 januárjában pedig városi kamarássá választották.[42] Paur 1748-ban a szervita templom szentélyének bal oldali Szűz Mária mellékoltárát emelteti saját költségén, 250 forintért.[43] 1752. szeptember 13-án bekövetkezett halála után a szerviták templomának kriptájában temették el, az általa adományozott oltár alá.[44]

Az óbudai plébániatemplom Paur legjelentősebb, késői műve. A háromboltszakaszos hajóhoz egy boltszakaszos, belül íves, kívül a nyolcszög három oldalával

záruló szentély csatlakozik. A szentély déli oldalán a mai keresztszár helyén sekrestye állt. A hajó északi oldalán, a középső boltszakaszban a déli bejáratnál szemben is volt egy kapu, amelyet 1785-ben falaztak be a kiscelli Mária-oltár idehozatalakor. Sajnos Paurnak a templomra vonatkozó tervei nem ismeretesek.

Az 1790-es évek elején merült fel először a templom bővítésének igénye. Ezt a sekrestye áthelyezésével, és eredeti terének a templomhoz való kapcsolásával akarták elérni. A Fővárosi Levéltár Óbuda mezőváros vegyes tanácsi iratai között több tervet is őriz, amelyek az új sekrestyével kapcsolatos átalakításhoz készültek. A legkorábbi — meglehetősen primitív — változat két tervlapját egy tanulatlanabb pallér rajzolhatta. Eszerint a templom hossz tengelyében, a nyugati szentélyfalhoz csatlakozóan készült volna egy téglalap alaprajzú, egyszerű ablakokkal és bejáratnál ellátott (másik változatában vakolatsávokkal keretezett homlokzatú), nyeregtetős toldaléképítmény.[45] Ugyanettől a kéztől származik a harmadik tervlap, ahol az előzőekhez képest kissé szélesebb sekrestye az apszis két átlós oldala mentén elhelyezett átkötő szárnyakkal kapcsolódna a keresztszárakhoz. A rajz a volt sekrestye délnyugati sarkában meglevő, az északi oratórium sarkában viszont építendő lépcsőt jelöl.[46]

A gyenge képességű pallér vázlatai úgy látszik nem nyerték meg a megbízók tetszését, mert végül Johann Lösch kőművesmestert bízzák meg a bővítés megtervezésével. Szignált, 1795-ből származó terve az utóbbi alternatívát valósítja meg, átkötő folyosókkal, és a keresztszárból induló ívesen beforduló, az oratóriumokra felvezető új egykarú lépcsőkkel. A terven egyértelműen látszik, hogy az északi keresztszár közbelső boltozata, tehát maga a karzat csak ekkor valósult meg. A korábbi tervsorozat harmadik lapján viszont a déli keresztszárban — a régi sekrestyében — az emeletre vezető lépcső meglevőként

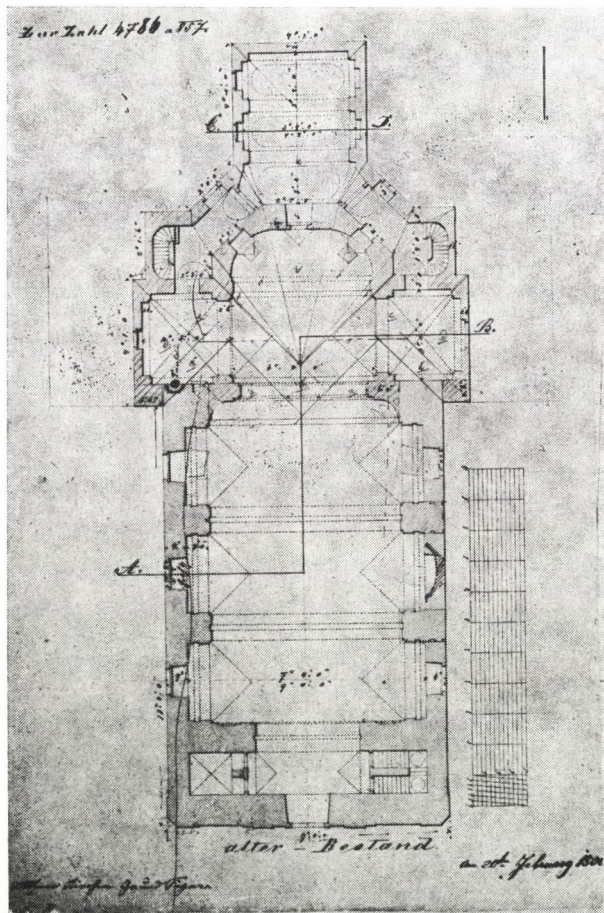


2. Az új sekrestye fedélszékének terve. (J. M. Mangl, 1795)

van bejelölve. Eszerint a sekrestye felett már a templom építésének első periódusában karzat volt. Ugyanakkor az északi oldalon nem jelöl meglevő lépcsőt, amely egybevág Lösch tervével: az északi oldalon az emeleti karzat építése csak tervbe volt véve. A pillérek színjelölése a két oldalon szintén megerősíti feltevésünket. A Lösch-féle terv metszetéről olvasható le az is, hogy az új sekrestye fedélszéke miatt a szentély két ablakát félig be kellett falazni.[47] Lösch tervéhez *Johann Michael Mangl* ácsmester készített tervet a fedélszék kialakítására.[48] A sekrestye végül is e tervváltozat szerint épült meg 1796-ban. Kisebb eltérések: nem síkfödém készült (ahogy a Lösch-féle terv metszetének eredeti megoldása mutatja) hanem boltozat, (amit az alaprajz és a metszet módosítása egy kis részen ábrázol is), valamint a déli keresztzsárnyon nem a keleti, hanem a déli oldalon alakították ki az ablakot. Az építésnél még egy Wentzel Dittrich nevű kőfaragó is közreműködött.[49]

Johann Löschnek Óbudán kívüli szerepléséről is tudunk, a következő években több Pest megyei építkezésen fordul meg. 1800-ban a szigetmonostori révkocsmára készít átépítési tervet,[50] 1801-ben Bonnier Mátyás ácsmesterrel nyújtja be a budaörsi r.k. templom bővítési elképzelését, költségvetéssel együtt, majd egy módosított tervet is bead.[51] 1802-ből származik a tóthfalui plébániaház és r.k. templom terve, 1806-ban ugyanide egyszerűbb plébániaépület, valamint egy iskola tervét készíti el.[52] 1802-ben a kőspallagi templomhoz rajzol tervet. Szerepel neve zebegényi hid- és útépítési iratokban is, 1805–6-ban.[53]

A barokk plébániatemplom a XIX. század első felére szűkké vált a megnövekedett lélekszámú Óbuda számára. Valószínűleg egy tervezett bővítés számára készült el a templom 1830. február 20-án aláírt felmérése. Készítőjét



3. A templom alaprajzának felmérése (1830)

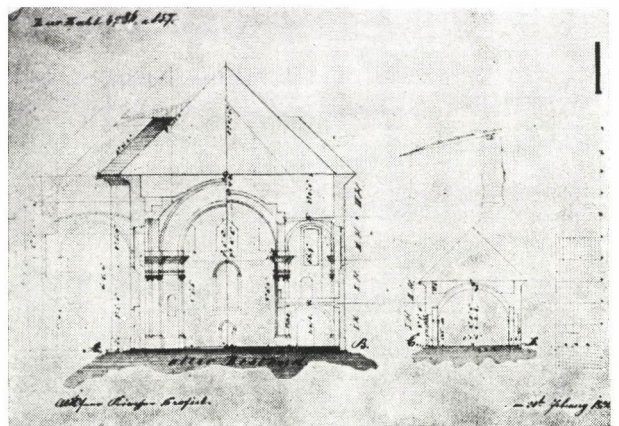


4. A templom főhomlokzatának felmérése (1830)

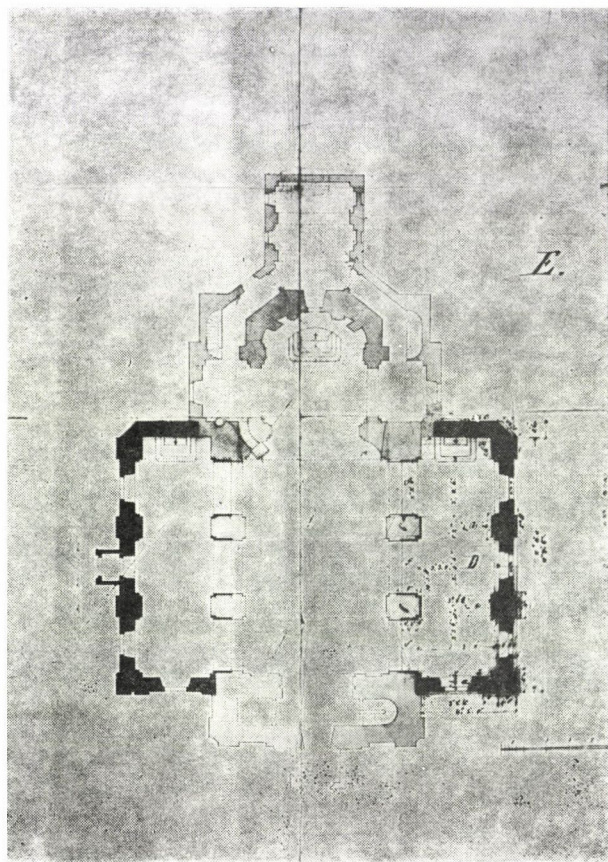
nem ismerjük. A négy tervlap: alaprajz, főhomlokzat metszetek és toronyalaprajzok.[54] Ekkori bővítési tervről azonban nem tudunk, kérdés, hogy egyáltalán készültek-e.

A szabadságharc után, az abszolutizmus idején, a budai Országos Építési Igazgatóság[55] elé került az újra aktuálissá vált templombővítés ügye, valószínűleg 1856-ban.[56]

Előbb egy kisebb munka folyt le: Anton Weber ács mestert bízták meg a templom fedélszékének javításával.



5. A templom keresztmetszeteinek felmérése (1830)



6. Wagner János bővítési terve, alaprajz (1857)

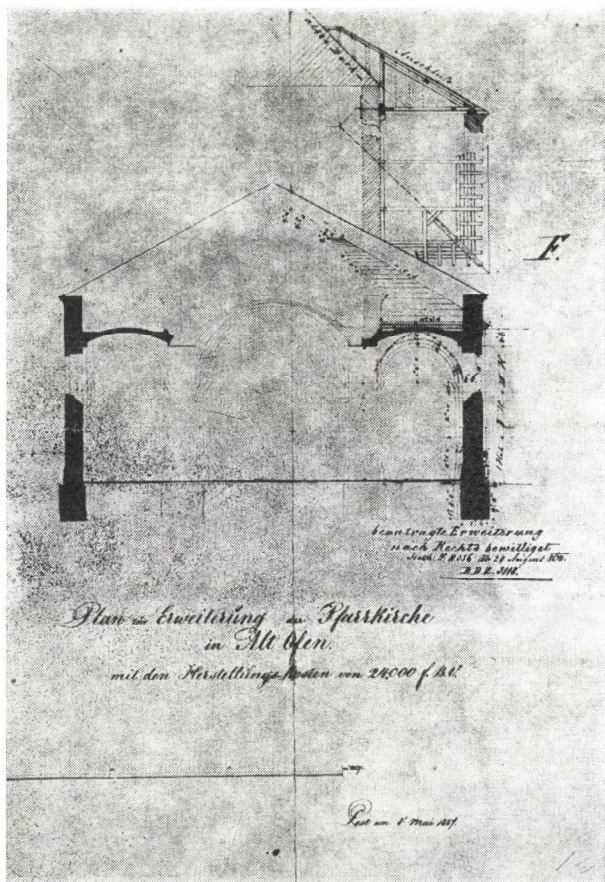
Az erről szóló jegyzőkönyvet Wischin lovag írta alá. Ő hagyta jóvá 1857. november 25-én — a valószínűleg az ácsmester készítette — vázlatot is, amely a tetőszék metszetét ábrázolja.[57] A bővítésről két alternatíva született. Az egyiket az iratok szerint Wagner János pesti építőmester készítette.

Wagner János (1813—1904) munkássága — annak ellenére, hogy a XIX. század második felének elsősorban igen sokat kivitelező, valamint kisebb mértékben tervező mestere volt — nincs feldolgozva. Mi is itt csak munkásságának vázlatos összefoglalását kíséreljük meg. 1813-ban született Székesfehérváron, itt végezte tanulmányait a gimnáziummal bezárólag, majd három évig Pesten Hofrichter Józsefnél inaskodott. 1830-ban Bécsben, 1834-ben Berlinben tanult vándorútja során. Mesterfelvételi ügye 1839-től 1844-ig tartott.[58] Pályája a klasszicizmus jegyében indult: a negyvenes évek elején még klasszicista talapzatot tervezett Casagrande Mátyás- emlékművéhez.[59] Bierbauer Virgil, illetve Zakariás G. Sándor alapvető tanulmányainak jegyzékei révén képet kaphatunk 1844—47 közötti (21 épület) és 1850-től 1860-ig terjedő munkásságáról (69 épület).[60] Ezek a számok jelzik, hogy Wagner a korabeli Pest egyik leg- többet építő mestere volt. 1860 utáni tevékenysége nincsen ilyen alaposan feldolgozva.

A tervei szerint megépült legfontosabb épületek: két gótizáló romantikus stílusú templom vidéken, a losonci református templom (1852—54)[61] és a faddi r.k. plébá- niatemplom (1860—64)[62]; a Vegytani Intézet a Fűvészkertben,[63] 1895-ben a saját tulajdonában levő Gül Baba türbe köré emelt villája.[64] Kivitelezésében épültek például a következő pesti épületek (csak a legjelentősebbe- ket említve): Unger-ház (Múzeum körút 7.), (Ybl Miklós, 1852—53),[65] belvárosi plébánia (Feszl Frigyes, 1854— 55),[66] Szeretetház (vagy szegényház) a Sándor utca és

Zerge utca (Bródy Sándor és Makarenko utca) sarkán (Brein Ferenc, 1855—56),[67] a Vigadó, Diescher Józseffel közösen (Feszl Frigyes, 1860—64),[68] a Balassa-ház (Bajcsy-Zsilinszky út 17.), (Ybl Miklós, 1862—63),[69] a Sütő utcai evangélikus gimnázium (Gerster Károly— Frey Lajos, 1863—64),[70] a Ferencvárosi templom a Bakáts téren (Ybl Miklós, 1867—79)[71], a Duna-parton levő Thonet-udvar (Vigadó tér 3.), (Szkalmitzky Antal, 1869—71),[72] és az Aldunáson épült ún. Régi tőzsde (Pesti Lloyd-társulat háza) (Benkő Károly—Kolbenheyer Ferenc, 1872.)[73] A klasszicizmus, romantika és eklektika stílusában egyként építő mester 1904-ben halt meg Buda- pesten.[74] Az óbudai plébániatemplomra készített Wagner-féle bővítési terven (amely egy alaprajzot és egy keresztmetszetet tartalmaz) 1857. május 8-í dátum olvas- ható. A költségek a felirat alapján 24 000 forintot tettek volna ki. Wagner elképzelése szerint a főhajó két, északi és déli oldalfalának pilléresítésével, a hajó három bolt- szakasza mentén egyhajós oldalhajók létesítésével bővült volna a templom tere.[75] A másik változatot a budai Országos Építési Igazgatóság, személy szerint valószínű- leg Holczér József II. osztályú mérnök készítette.

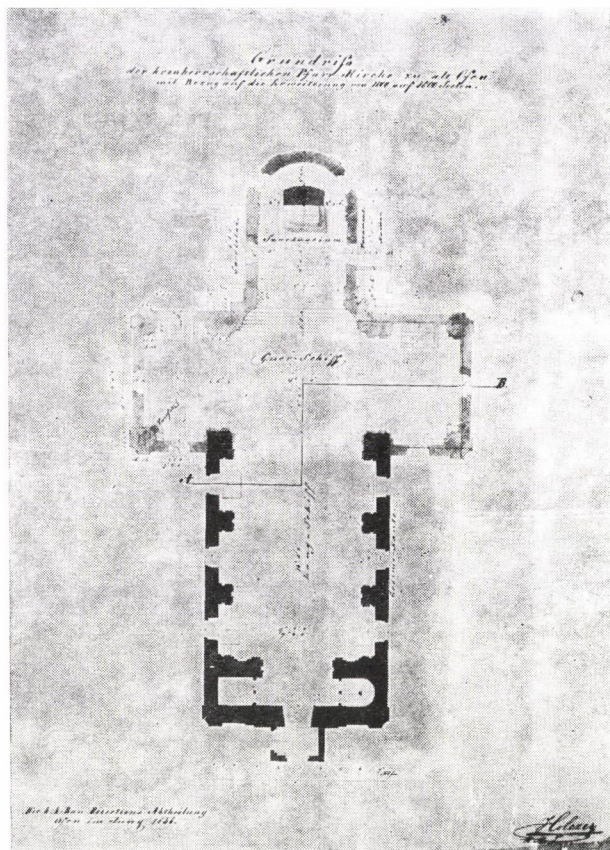
Holczér (később Favári)[76] József 1812. április 11-én született Kőszegen.[77] Kiváló rajztehetségét jelzi a húszéves korából, 1832-ből származó felmérési rajza, amely a kőszegi bencés rendház, a Szent Jakab-templom és a régi gimnázium alaprajzait és homlokzatait ábrázol- ja.[78] 1830-tól a hadsereg tüzérségénél szolgált, és tűz- mesterként íratkozott be 1846—47-ben a bécsi műegyetem építészeti szakára. 1848—51 között a bécsi képzőművé- szeti akadémián műépítészeti tanul.[79] közben (1850- ben) ugyanitt hallgatója volt a Steinfeld vezetése alatt működő tájképfestészeti szakosztálynak is.[80] 1851-ben a Kereskedelmi Minisztérium másodosztályú segédmér- nökké nevezi ki, és szeptember 30-án a soproni építészeti



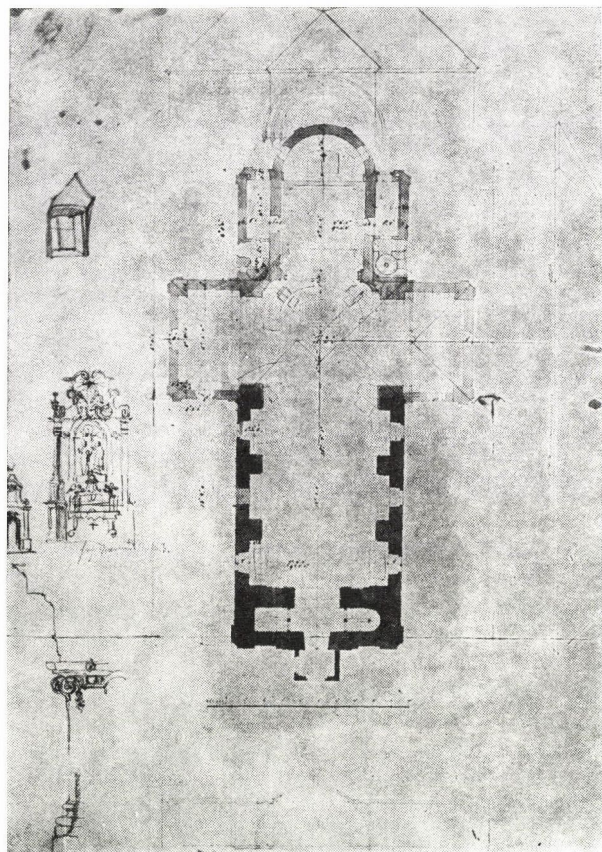
7. Wagner János bővítési terve, metszet (1857)

osztálynál teszi le az esküt.[81] 1851-ből ismerünk egy Liedemann Emiltől származó, Holczer által rajzolt tervet egy soproni országútépítési raktárépületre.[82] 1852. március 5-én áthelyezik a budai építészeti osztályra, és 1858. április 1-ig a budai vár építési irodájában dolgozik. Ennek vezetője Schurer von Waldheim, majd Josef Weiss építési felügyelő, tagjai Carl Neuwirth és Karl Ehrenberger kormányzékai építési felügyelők és Holczer voltak. Holczer-től több igen szép terv fennmaradt.[83] 1859–60-ban a pesti Állatorvosi Intézet átalakítására készített terveket[84], 1860-ban pedig a ferencvárosi dohányraktárra.[85] 1862. augusztus 21-től másodosztályú segédmérnökként újra az Építési Igazgatóságon dolgozott.[86]

Utolsó általunk ismert megbízatása a pesti Bazilika építkezésének felügyelete volt, itt már Favári Józsefként szerepel. 1867. szeptember 24-i kinevezésétől 1876 májusáig, nyugalomba vonulásáig töltötte be ezt a tisztséget [87]. Az Országos Építési Igazgatóság feltehetőleg Holczer készítette alaprajzi terve[88] — Wagneréhez hasonlóan — 1857-ben született. Ez a terv egy másik koncepcióból indul ki: a főhajót változatlanul hagyja, viszont a szentélyt a sekrestyével együtt lebontja, és helyette egy nagyobb kereszthajó közbeiktatásával hosszú, félkörívben záródó szentélyt hoz létre. A szentély két oldalán szimmetrikusan sekrestye és egy másik kiegészítő helyiség, ill. közlekedő terek, és egy-egy lépcsőház helyezkedett volna el. A bővítés két alternatívájának tervrajzai a templom korábbi állapotáról is fontos információkat adnak. Mindkét változat meglevő épületrészként ábrázolja a főbejárat előtti szélfogó építményt, amely az 1830-as felmérésen még nem szerepel. Tehát ennek 1830 és 1857 között kellett megépülnie.[89] A korábban említett Wagner-féle alaprajz pedig világosan mutatja azt is, hogy a barokk főkapu körkeretét is áthelyezték a kis szélfogó előcsarnok bejára-



9. Holczer József bővítési terve, alaprajz (1858)



8. A Budai Építési Igazgatóság bővítési terve, alaprajz (1857)

tául. Az 1830-as felmérés metszetráján láthatjuk a templom déli oldalfalán nyíló kaput, ez elé ugyancsak 1857-ig egy kis előcsarnok épült, amint ezt a budai Országos Építési Igazgatóságon készült változat alaprajza mutatja.[90] Ugyanezen a lapon egy ceruzavázlat őrizte meg a főoltár eredeti barokk formáját.

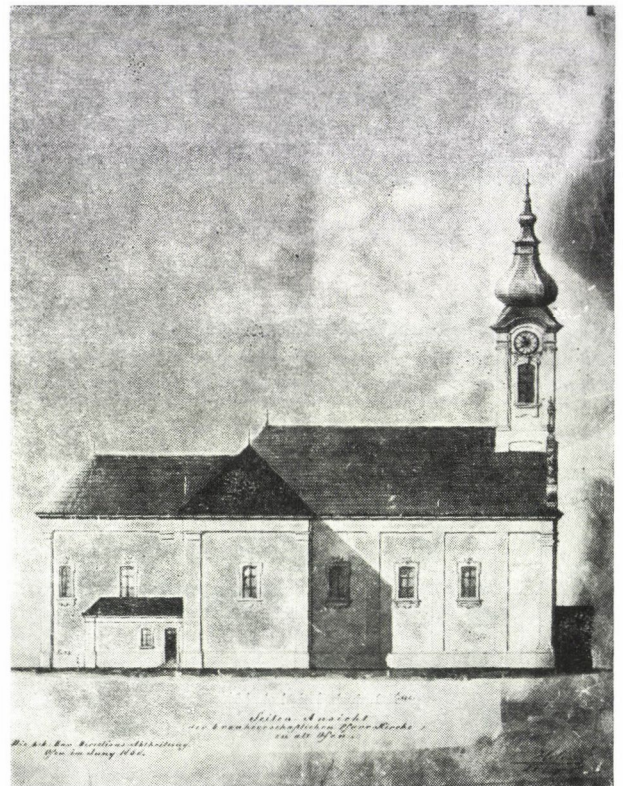
1857 nyarán a templomépítés ügye továbbmegy a hivatalos úton. Az 1857. augusztus 26-i császári engedélyt (amelyhez még 12 000 forint segély is járult) szeptember 11-én az illetékes minisztérium továbbítja, ez október 12-én érkezik meg az Építési Igazgatóságra. Közben szeptember 29-én a Budai kerületi Pénzügyi Igazgatóság a templom ügyében tartandó tárgyalásokról ír levelet az Építészeti Igazgatósághoz.[91]

A bővítéssel kapcsolatos ezutáni adatunk a következő év nyaráról származik: 1858 júniusi dátum szerepel az Országos Építési Igazgatóságon, Holczer József által készített és aláírt tervsorozat lapjain.[92] Ez az előző évben született második alternatíva részletes kidolgozása. Az öt lapból álló tervkollekció egy (jelenleg nem található) helyszínrajzot, alaprajzot, homlokzatokat és metszetet tartalmaz. Holczer a keresztszárak keleti oldalára egy-egy kaput tervez, az eddigi déli kaput pedig meg akarja szüntetni. A terv az új szentély mértéktartó, a megtartandó barokk hajóhoz illeszkedő architektónikus megoldást alkalmaz (például az új ablakok a barokk eredetiek mintájára készültek volna).

A szentély apszisának tengelyében egy Szűz Mária-szobor számára tervez szoborfülkét, a keresztszárak keleti és nyugati oldalfalára pedig külső falképeket szánt. Ez utóbbi jelentős tény, hiszen ez a megoldás újkori hazai építészetünkben igen ritka. (Elsőként Peszl Frigyes 1847-ben készült pesti Német Színház pályatervén látunk példát a külső falképekre.[93]) A keresztszár keleti oldalfalán a déli oldalon Maria Immaculata, az északon Szt. Flórián alakja lett volna, a nyugati oldalfal északi felén egy



10. Holczer József bővítési terve, főhomlokzat (1858)

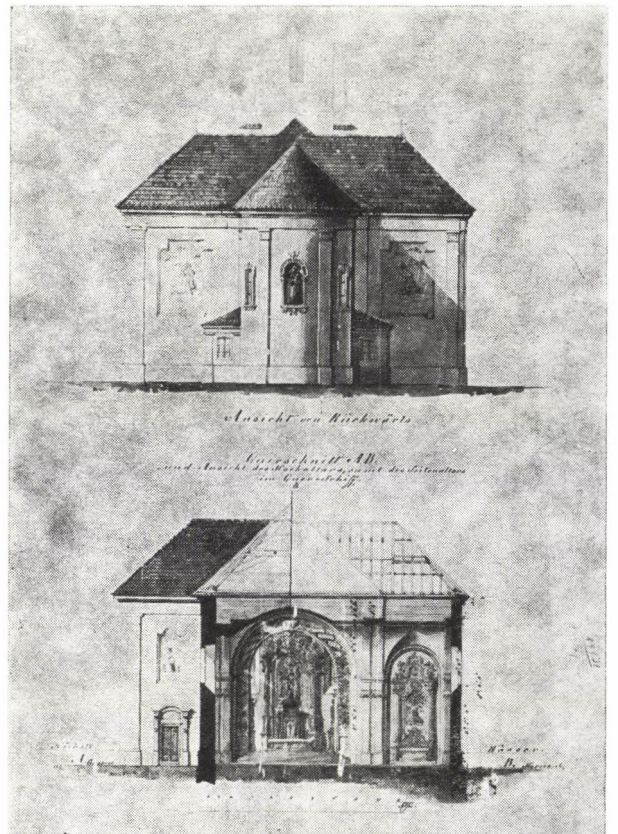


11. Holczer József bővítési terve, déli homlokzat (1858)

püspökszent, a déli felén pedig egy pápa szerepel Holczer tervrajzán. A belső térben a keresztszárakban két új mellékoltárt állított volna fel (ebből az északi oldali látszik a metszeten), a barokk főoltár pedig az új, lépcsővel felemelt szentély végébe került volna. Ezen a rajzon a barokk főoltár-együttes teljes egészében látható, az oltár fülkéjében bal oldalon Szt. Pál, jobb oldalon Szt. Péter szobra áll, ezek helyére 1884-ben Demetz Ferdinánd Krisztus-szobra került. [94] Az oromzaton látszik a Szent-háromság-dombormű, amelyet 1898-ban összetörték és helyette szintén Demetz hasonló témájú alkotását helyezték ide. [95] Ezenkívül szerepel a rajzon a főoltár két oldalán, különálló posztamentseken álló két szobor, amelyek Schoen Arnold szerint [96] Mária Magdolnát és Szilvesztert ábrázolták. A tervhez tartozó költségvetés szerint a bővítés 47 000 forintot igényelt volna. [97] Ezt augusztus 28-án Karl Ehrenberger, a Budai Építészeti Igazgatóság I. osztályú mérnöke írta alá, aki Holczer felettese volt.

Karl Ehrenbergerről (1817–?) meglehetősen keveset tudunk. Az 1858-ban felvett Építési Igazgatósági törzslapja szerint [98] 1817. szeptember 10-én született Brünmben. Középiskolai tanulmányait megszakítva katonai szolgálatba állt. Prágában, majd a bécsi Műegyetemen tanult, 1841-ben polgári, út- és vízépítői vizsgát tett. 1840. június 10-től 1843. február 7-ig Bécsben, a kamaránál szolgált, majd a pénzügyminisztériumnál volt alkalmazásban. 1851. július 31-én első osztályú mérnökké nevezték ki a budai Országos Építészeti Igazgatóságon. 1851. december 1-től 1858. május 1-ig a budai vár építési irodájában dolgozott (Holczerrel együtt). 1860-ból ismeretes két tervvázlata, amelyeket a pesti egyetem két auditoriumára készített. [99] További munkásságáról semmit sem tudunk.

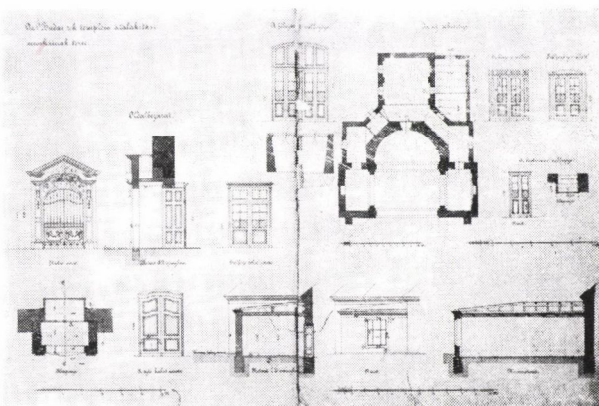
Wagner és Holczer tervvázlatairól elsősorban gazdasági vonatkozásai miatt folytak tovább a tárgyalások.



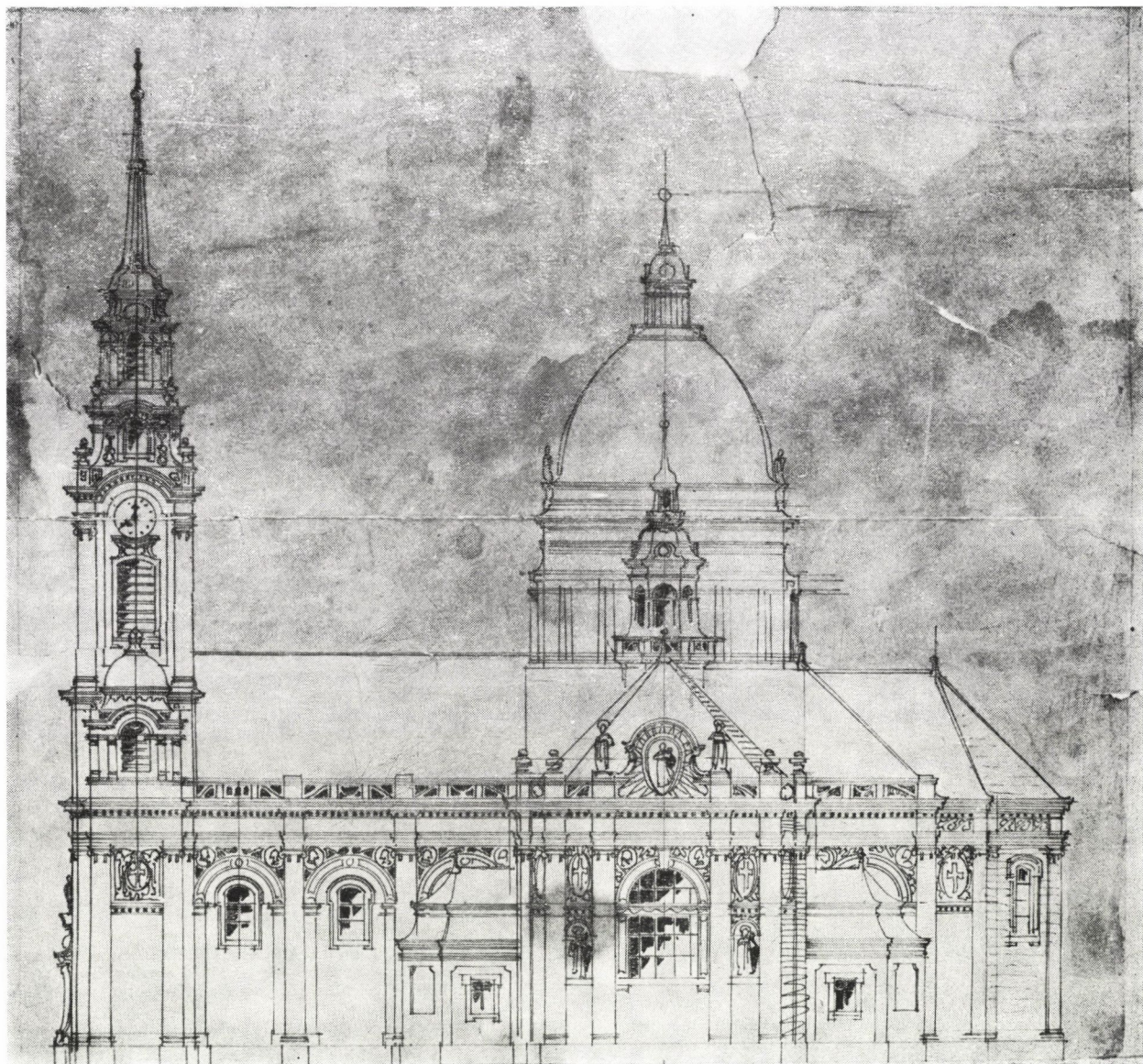
12. Holczer József bővítési terve, nyugati homlokzat és metszet (1858)

[100] Scitovszky János esztergomi érsek, primás két levelet is ír a templom ügyében a Helytartótanácsához, végül 1860. június 13-án az Építési Igazgatóság a Helytartótanácsához írt levelében az olcsóbb Wagner-féle elképzelés mellett dönt, ám olyan módosítással, hogy a helyszíne és gazdasági okok miatt csak az északi oldal-hajó épüljön meg. [101] Október 2-i dátummal e redukált változathoz is az Építési Igazgatóság mérnökével, Holczzerrel készítették el a műleírást és költségvetést (ez a megoldás csak 14.762 forintba került volna). 1861. január 3-án küldi a Pénzügyi Igazgatóság az ellenőrzött költségvetést a Helytartótanácsához. [102] A több éve folyó tárgyalások, az elkészített tervek és költségvetések ellenére 1861. augusztus 16-án a bécsi kancellária arra utasítja a Helytartótanácsot, hogy a bővítés ügyét vegye le a napirendről. [103] Ennek a döntésnek csak örülhetünk, mert a két koncepció (hajóbővítés, ill. új szentély kialakítás) bármelyike az értékes barokk templomot alapvetően megváltoztatta, művészi egységét megbontotta volna.

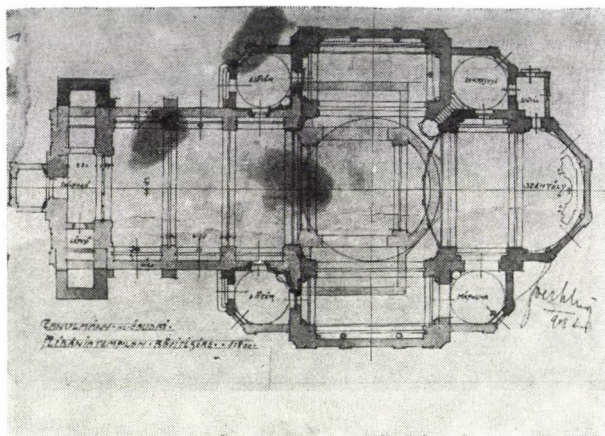
1861-ben, majd a nyolcvanas-kilencvenes években a belső berendezésben az oltárokon — sajnos — változások



13. A templom átalakítási munkáinak terve (Fővárosi Mérnöki Hivatal, 1886)



14. Foerk Ernő bővítési terve, északi homlokzat (1908)



15. Foerk Ernő bővítési terve, alarajz (1908)

történtek: több barokk szobrot tirolai mesterek műhelyében készült szobrokkal cseréltek ki. [104] 1886–87-ben a Fővárosi Mérnöki Hivatal készít terveket a templomban tervbe vett kisebb átalakításokra. [105] (Az Országos Építési Igazgatóság 1867-ben megszűnt.) A tervek alapján a déli kapu elé kis előcsarnokot emeltek neobarokk kökeretes kapuval, ide és a főbejárat nyílásába új rácsajtókat helyeztek. A belsőben több új ajtó készült. A sek-

restye északi oldalán pedig lapostetőt földszintes toldalék-építményt építettek. 1898-ban Lohr Ferenc a szentély barokk freskóira és a hajó boltozataira új mennyezetképeket festett. [106]

A templom bővítésének gondolata századunk elején újból felmerült. Az óbudai plébánián található *Foerk Ernő* (1868–1934) [107] 1908-ból származó nagyszabású bővítési terve, [108] amely a régi keresztszár és szentély helyén széles kereszthajót és kupolával koronázott négyezeti teret csatolt volna a barokk főhajóhoz, a négyezet sarkaiban négyzet alaprajzú, lesarkított mellékterekkel. A kupolatérhez kapcsolódott volna az egy boltszakasz után, a nyolcszög három oldalával záródó szentély. Foerk a főhomlokzatot is át akarta alakítani: a meglévő barokk torony új sisakot kapott volna, és a homlokzatot az oldalfalak síkjából kiugró két kisebb torony fogta volna körül. Szerencsére a túl grandiózus, a barokk templomból változatlanul szinte semmit sem hagyó neobarokk terv sem valósult meg. 1911-ben a templom boltozataira Tury Gyula fest új falfestményeket. Ugyanebben az évben Reissmann K. Miksa is készített három vázlatot a boltozat kifestésére. [109] A II. világháború utáni helyreállítás Klimscha Artúr és Borsos László tervei szerint 1957–58-ban folyt le. [110] Ekkor bontották le a főhomlokzat szelfogó-előcsarnokát, visszahelyezve a főbejárat kökeretét a főhomlokzat síkjába. Lebontották a sekrestye északi toldalékát is, és két oldalszárának fedélszékmagasságát jelentősen csökkentették [111], így újra előbukkantak a szentély 1796-ban félig befalazott ablakainak alsó részei.

Farbaky Péter

Rövidítések

BFL	= Budapest Főváros Levéltára
BTM	= Budapesti Történeti Múzeum
ÉÉ	= Építés-Epítészettudomány
klny.	= közlönyomat
köt.	= kötet

MÉ	= Művészettörténeti Értesítő
MV	= Műemlékvédelem
OL	= Országos Levéltár
OMF	= Országos Műemléki Felügyelőség
TBM	= Tanulmányok Budapest múltjából

JEGYZETEK

1 *Schoen Arnold* 1932–38 között a főváros megbízásából írta meg „Budapest egyházi, felekezeti építményeinek törzskönyve” című kéziratát. (*Horánszky Nándor*: *Schoen Arnold munkássága*. *Ars Hungarica* VII. (1979) 1. sz. 75–88.) Ebben a monumentális feldolgozásban szerepel egy fejezetként a templomról írt „Az óbudai Szent Péter és Pál-plébániatemplom és műtárgyai” című munkája. Ezt – rövidítve – két helyen is publikálta: *Schoen Arnold*: Az óbudai Szent Péter és Pál-plébániatemplom. Egyházközségi Tudósító. IX. évf. 1933. július. 47. sz. 6–9., valamint az „Óbuda múltjából” című, több tanulmányt is tartalmazó műve részeként. Budapest 1935. 19–22.

2 *Schoen Arnold*: Óbuda és környéke barokk kori építészetének története. Kandidátusi disszertáció. Budapest 1960. (Kézirat az MTA könyvtára kéziratárában.)

3 *Horler Miklós* és mások: Budapest műemlékei II. (Szerk.: *Pogány Frigyes*). Budapest 1962. 430–446: *Schoen Arnold*–*Horler Miklós*: Lajos utca. Szt. Péter és Pál-plébániatemplom.

4 A templom teljes építéstörténetét ld.: *Farbaky Péter*–*Vén Zsuzsa*: Budapest III. Lajos utca. Óbudai r. k. plébániatemplom. Budapest 1984. Kézirat (tudományos dokumentáció) a Fővárosi Műemlékfelügyelőség gyűjteményében.

5 *Csorba Csaba*: Az óbudai Szt. Margit-egyház és környékének kutatása. Budapest Régiségei. XXIV. Budapest 1976. 1. köt. 257–274, ábrák: 2. köt. 69–73.

6 *Gárdonyi Albert*: Buda és Pest keresztfény lakossága a török hódoltság alatt. TBM. V. 1936. 29–30. és *Gál Éva*: Óbuda helyrajza a hódoltság végétől a XIX. század közepéig. TBM. XIX. Budapest 1979. 121.

7 *Schoen Arnold*: Óbuda múltjából. Budapest 1935. 19–20.

8 *Pfister András* Ausztriából származó, Pesten megtelepedett mester volt. (ld. előző jegyzetet).

9 *Weingartner Lipót* az ausztriai Stainkirchben született, 1724-ben vették fel mesternek a pesti ácsmesterek céhébe. (*Schneider Róbert*: Pest város ácsmestereinek czéhkönyvébe felvett mesterek névjegyzéke 1695. évtől 1858. évig. Budapesti építő mesterek, kőműves-, kőfaragó és ácsmesterek ipartestülete. VIII. évkönyv. Szerk.: *Jakabffy Ferencz*. Budapest 1912. 220.) 1726. március 12-én szerzi meg a pesti polgárjogot. (*Illyefalvi I. Lajos* (szerk.): Pest és

Buda polgárjogot nyert lakosai, 1687–1848. Budapest é. n. (1940 körül), kéziratosan kiegészített példány, Budapest Főváros Levéltárában. I. 338.)

10 *Mayer János Mihály* 1714 körül született Braithban, 1741-ben vették fel a pesti polgárok közé. Működéséről ld.: *Schoen Arnold*: A budapesti központi városháza. Budapest 1930. 124–126. 1743-ban lett kőfaragómester a pesti céhben. (A pesti kőműves- és kőfaragó céh tagjai. A régi mesterkönyvek szerint. Az eredeti után összeállította *Schneider Róbert*. Budapesti építő mesterek, kőműves-, kőfaragó és ácsmesterek ipartestülete. VIII. évkönyv. Szerk.: *Jakabffy Ferencz*. Budapest 1912. 212.)

11 Nevét *Schoen Arnold* nyomán *Paur* formában használjuk. 12 *Thieme, Ulrich*–*Becher, Felix*: Allgemeines Lexikon der Bildender Künstler. Bd. XXVI. Leipzig, 1932. 305.

13 *Schneider* 10. jegyzetben idézett műve, 211.

14 *Schoen Arnold* hagyatéka a BTM Kiscelli Múzeumban, mesterek anyaga, 28. számú boríték: „*Paur János György* 1692–1752” cédulái (a továbbiakban *Schoen*: *Paur*). A hagyatékkal kapcsolatban ld. *Horánszky* 1. sz. jegyzetben i. m.

15 *Illyefalvi* 9. jegyzetben i. m. 232.

16 *Guzsik Tamás*: A budapesti szervita templom és kolostor építéstörténete. MÉ. XXII. (1973) 1. sz. 7.

17 *Schoen*: *Paur*.

18 16. jegyzetben i. m. 7.

19 *Schmall Lajos*: A pesti régi városház története. H. n. é. n. (Budapest 1897.) 33.

20 Pesti tanácsülési jegyzőkönyvek. 1721. szeptember 1. (*Schoen*: *Paur*).

21 Id. a 19. jegyzetben.

22 19. jegyzetben i. m. 34. A *Schmall* által *Schleppnek* írt mester valószínűleg azonos *Schölpp József* városi mesterrel, akit 1726-ban vettek fel a pesti céhbe. 10. jegyzetben idézett *Schneider*-mű 211.

23 *Réh Elemér*: A régi Buda és Pest építőmesterei *Mária Terézia* korában. Budapest 1932. 23. és *Schoen Arnold*: A budapesti központi városháza. Budapest 1930. 130.

24 *Némethy Lajos*: A pesti főtemplom története. I. köt. Budapest 1890. 268–276.

- 25 A 16. jegyzetben i. m. 7. és Schoen Arnold: A budapesti központi városháza. Budapest 1930. 116.
- 26 Zoltai Lajos: A debreceni kistemplom története. Klny. a „Debreceni képes kalendárium”-ból. 1929. 6.
- 27 Takáts Sándor: A magyar klarissza apácák volt pesti klastromának története. Katolikus Szemle. VIII. (1894). 169–192., és Bibó István: A pesti Szerb utcai volt klarissza kolostor építéstörténete. ÉÉ.T. IX. (1978.) 2–3. 196–199.
- 28 Schoen Arnold: A budapesti központi városháza. Bp. 1930. 110, valamint a 24. jegyzetben i. m. 287. ld. ezenkívül Schoen: Paur. 29 Bibó 27. jegyzetben i. m. 202.
- 30 Schoen: Paur. Mayerhoffer András 1729-ben vették fel a pesti kőműves és kőfaragó céhbe, városi mesterként. Schaching Sebestyén pedig talán azonos az 1726-ban szintén városi mesternek felvett Schachner Sebestyénnel. Ld. Schneider 10. jegyzetben i. m. 211.
- 31 Schoen: Paur.
- 32 Az Arany griff vendéglőt 1731-ben – mint az Esterházy-palota tartozékát – a piaristák vették meg. (Takáts Sándor: A főváros alapította budapesti piarista kollégium története. Budapest 1895. 223.) Egy 1696-os adat szerint a Hatvani és Magyar utca sarkán állt. (Csatka Endre: Cégerek. Budapest 1971. 43.)
- 33 Schoen: Paur.
- 34 Nagy Lajos: Budapest története. III. Szerk.: Kosáry Domos. Budapest 1975. 226–227.
- 35 A budai klarissza kolostorról ld.: Schoen Arnold: Emlékezés a klarisszák budavári és a ferencesek pesti templomára. Budapest 1943. 7–8.
- 36 Takáts 27. jegyzetben i. m. 19.
- 37 Schoen: Paur.
- 38 Schoen: Paur és 24. jegyzetben i. m. 341.
- 39 24. jegyzetben i. m. 308–309. Gundrichről ld. még Horváth Henrik: Gundrich Carolus Ferenc. A pesti plébánia-templom oltárainak mestere. Archaeologiai Értesítő. Új folyam XII. (1928) 255–263.
- 40 Schoen Arnold: A pesti szervitateri Mária-szobor, TBM. III. Budapest 1934. 162, 163. Ennek szobrása valószínűleg Hörger Antal volt.
- 41 Schoen: Paur és 24. jegyzetben i. m. 312.
- 42 Schmall Lajos: Adalékok Pest város történetéhez. Budapest 1899. 155, 166. illetve a belvárosi templom gondnokává és kamarássá történő kinevezéséről ld. 24. jegyzetben i. m. 275 és 313.
- 43 Schoen Arnold: A budapesti központi városháza Budapest 1930. 116 és 16. jegyzetben i. m. 9., valamint az összegre ld. Schoen: Paur.
- 44 Schoen: Paur, és 16. jegyzetben i. m. 18.
- 45 A valószínűleg legkorábbi tervlap egy alaprajzot, metszetet és egyszerűbb déli homlokzatot tartalmaz, a másik lap födém- és fedélszéknézetet, metszeteket és a keretezett tagolású homlokzat alternatívát. BFL, Óbuda mezővárosi tanácsai iratai V. r. C. (Vegyes tanácsai iratok (1740–1795)., jelzés nélküli tervek.
- 46 Alaprajz vázlata, őrzési helye az előbbi jegyzetben említett iratokban. A rajz a meglevő állapotot eltorzítva ábrázolja (belül félköríves apszist mutat, rosszak az arányok).
- 47 Ugyanott, jelzés nélküli tervlap „Johann Lösch maurermeister” aláírással, 1795. szeptember 6-i keltezéssel. Igen szép kivitelű, színezett tusrajz.
- 48 Ugyanott, jelzés nélküli terv, Johann Michael Mangl zimmermeister” szignóval, 1795. augusztus 8-i dátummal. Színezett tusrajz. Mangl 1780 körül tervet készített a várbeli új Teleki-palotához. (Czagány István: A budavári palota és a Szent György téri épületek. Budapest 1966. 172–173, 193).
- 49 Dittrich Wentzel (Dietrich Vencel) cseh származású kőfaragó, ld. Schoen Arnold: Óbuda múltjából. Budapest 1935. 52., 1796. június 9-én számolnak el vele. Lösch a tervek elkészítései 1795 szeptemberében, valamint az építkezés valószínű befejezésekor, 1796. augusztus 9-én kapja meg járandóságát, Mangl szintén 1796-ban. (Schoen Arnoldnak az óbuda templomra vonatkozó cédulái, hagyatékában).
- 50 Dercsényi Dezső (szerk.): Pest megye műemlékei. Budapest 1958. II. köt. 139.
- 51 Előző jegyzetben i. m. I. köt. 286, 287. és Schoen Arnold Löschre vonatkozó anyaga (5. számú boríték) hagyatékában, a továbbiakban: Schoen: Lösch.
- 52 43. sz. jegyzetben i. m. II. köt. 163. és Schoen: Lösch.
- 53 E két helyen való szerepléséről ld.: Schoen: Lösch.
- 54 OL.: T 13. Tervek a Vallás és Közoktatási Minisztérium anyagából. No. 43. Az óbudai templom tervrajzai. 1: Főhomlokzat (II.). 2. Torony templomtesten belüli és felső szinti alaprajza (IV.). 3. A hajó és szentély egyesített fél metszetei és a sekrestye keresztmetszetei (III.). 4. Alaprajz (I.).
- 55 Az Országos Építési Igazgatóság 1788-ban alakult meg, 1848-ban megszűnt, majd a szabadságharc után újjászervezték. Az öt új kerületi hivatalból a budai kapta az országos igazgatóság címet és hatáskört. (Ember Győző: A magyarországi építészeti igazgatóság történetének vázlata (1788–1867). Levéltári Közlemények XX–XXIII. (1942–1945). 345–375., és Komárik Dénes: A romantika korának építőgyakorlata és munkaszervezete Magyarországon. Ars Hungarica VI. (1978). I. sz. 38–41.)
- 56 A bővítésre vonatkozó iratanyag feldolgozásában Komárik Dénestől kaptam jelentős segítséget, amelyet ezúton is köszönök.
- 57 OL.: D 240. Abszolutizmus kori levéltár. Budai Építési Igazgatóság Általános iratok. 5674/1857 sz. ügyirat. 1857. nov. 30-i jegyzőkönyv kivonat. Terv: OL.: T 73. No. 241.
- 58 Komárik Dénes: Építészképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. ÉÉ.T. III. (1972) 4. sz. 414.
- 59 Lyka Károly: A táblabíró világ művészete. Budapest 1981. 347 és Művészet Magyarországon 1830–1870. (Kiállítási katalógus) Budapest 1981. II. köt. 226–227.
- 60 Bierbauer Virgöl: Pesti építőmesterek munkássága 1809–1847. TBM I. Budapest 1932. 83, 94. és Zakariás G. Sándor: Pesti építőmesterek munkássága 1850–1860. In: Művészettörténeti tanulmányok. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve (1953). Budapest 1954. 557, 590–591.
- 61 Komárik Dénes: A gótizáló romantika építészete Magyarországon. ÉÉ.T. XIV. (1982) 3–4. sz. 288–289.
- 62 Uo. 288.
- 63 Ország Sándor: Budapest középtékei 1868–1882. Budapest 1885. 115.
- 64 Horler Miklós és mások: Budapest műemlékei. II. (Szerk.: Pogány Frigyes). Budapest 1962. 246.
- 65 Ybl Ervin: Ybl Miklós. Budapest 1956. 124.
- 66 Komárik Dénes: Feszl Frigyes ismeretlen műve. Mű. XXI. (1972) 244–248.
- 67 Komárik Dénes: Brein Ferenc és a pesti Brein-család. ÉÉ.T. IV. (1973) 1–2. sz. 209–210.
- 68 Wagner szerepére: Genthon István–Zádor Anna (főszerk.): Művészeti Lexikon. IV. köt. Bp. 1984. 717. Diescherre: Vámos Ferenc: A magyar romantika építészetről. MV. IX. (1965) 1. sz. 38. Az építés idejére: Komárik Dénes: Feszl Frigyes. 1821–1884. Kiállítási katalógus. Budapest 1984. 62.
- 69 Ybl Ervin 65. jegyzetben i. m. 28, illetve a Wagner kivitelezésére vonatkozó adatot Komárik Dénesnek köszönöm.
- 70 Hittrich Ödön: A budapesti ágostai hitvallású evangélikus főgimnázium első száz esztendejének története. Budapest 1923. 230., valamint Farbak Péter: Budapest V. Sütő u. 1. Bp. 1985. Kézirat (tudományos dokumentáció) a Fővárosi Műemlékfelügyelőség gyűjteményében. 22.
- 71 Ybl Ervin 65. jegyzetben i. m. 159, 160.
- 72 Budapest Fővárosi Tanácsa VB. Városrendezési és Építészeti Főosztály. Fővárosi Ingatlanrendezési Iroda. Tervtár. 24476 helyrajzi számú csomó. Sisa József szíves közlése.
- 73 Vasárnapi Újság 1873. április 20. 188–190 és 68. jegyzetben említett Művészeti Lexikon idézett helye.
- 74 Uo.
- 75 OL.: D 194. Magyar Királyi Helytartótanács, III. Egyházi osztály. 37. kútfő. 667/a tétel. Az e jelzetű iratok között található a terv is, amely azóta kettészakadt, az alaprajz és keresztmetszet most külön lapon van.
- 76 Századunk névváltoztatásai. Budapest 1895. 71.
- 77 A Holczler Józsefre vonatkozó adatok nagy részét az Országos Építési Igazgatóság anyagában található és alkalmazottakat számontartó ún. minősítvényi táblázatokból vettük. (OL.: D 256. Abszolutizmus kori levéltár. Magyar királyi Országos Építési Igazgatóság. 3. Elnöki iratok. II. rendű mérnökök törzslapjai.) Ezek az igen fontos dokumentumok – amelyekre Bakács Bernadett, az Országos Levéltár munkatársa hívta fel figyelmemet – mindeddig feldolgozatlanok, pedig az abszolutizmus kori építészet kutatásának lényeges adalékaként szolgálhatnának.
- 78 Lelkes István: Közseg. Budapest 1960. 56. (41. ábra), 154.
- 79 LD. a 77. jegyzetben említett törzslapot.
- 80 Fleischer Gyula: Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián. Budapest 1935. 52.
- 81 LD. a 77. jegyzet.
- 82 OL.: T 73. (Abszolutizmus kori levéltárból kiemelt tervek.) No. 103. 1.
- 83 Ybl Ervin: A budai várpalota helyreállítása a XIX. század derekán. TBM. XI. Budapest 1956. 316, 321, 325, 330, valamint Gerő László: A budai várpalota története 1541-től napjainkig. In: Horler Miklós és mások: Budapest műemlékei. I. köt. Budapest 1955. 291, 296.
- 84 OL.: T 73. No. 252/I, 2 (1859), 274 (1860). Lehet, hogy ő rajzolta a szignálás nélküli tervet is, (1863), amelynek száma 612.
- 85 OL.: T 73. No. 259/I, 2.
- 86 LD. 77. jegyzet. 1862-ből származik a váci Siketnéma Intézet vizes csoportjának terve: OL.: T 73. 604.
- 87 Ybl Ervin 65. jegyzetben i. m. 176, 177, 180, 207, 208.
- 88 OL.: T 73. No. 238.
- 89 Téves Schoen Arnoldnak az a megállapítása, hogy 1887-ben épült a szélfogóépítmény. LD. az 1. jegyzetben ld. 1935-ös Schoen-írás 22, illetve a 3. jegyzetben i. m. 432.
- 90 A Wagner-féle terven ez természetesen nem látszik, hiszen a déli oldalfal itt átalakításra került.
- 91 OL.: D 240. Budai Építési Igazgatóság. Általános iratok. 1857. évi 4786. sz. iratcsomó.
- 92 Schoen Arnold a topográfiában a 12-i napot is megjelöli a terv dátumozásának napjául. (3. jegyzetben i. m. 446). Ez az idő-

pont a meglevő négy lapon nem szerepel, feltételezhetően az ötödik (jelenleg nem található) helyszínrajzról vette. A tervsorozat őrzési helye: *Budapest Főváros Tanácsa VB. Városrendezési és Építészeti Főosztály, Fővárosi Ingatlanrendezési Iroda, Tervtár, ún. közületi részleg.* 1.) eredeti jelzése: II.) Alaprajz, a felirat szerint 1000-ról 1800 férőhelyesre bővült volna a templom. 2. (V.) Nyugati homlokzat, valamint a hajó és a keresztszár félmetszetei. 3. (IV.) Déli homlokzat. 4. (III.) Főhomlokzat. Az eredetileg I. számú terv lehetett a helyszínrajz.

- 93 68. jegyzetben i. m. 11, 43.
- 94 A Demetz műre ld. a 3. jegyzetben i. m. 438.
- 95 A barokk Szentháromság-csoport 1898-ban elásott, majd később megtalált töredékeit Schoen Arnold a Kiscelli Múzeumba vitette. Ld. előző jegyzetben idézett hely.
- 96 Uo.
- 97 OL.: D 240. *Budai Építési Igazgatóság. Általános iratok. 1857. évi 4786. sz. iratcsomó.*
- 98 OL.: D 256. *Abszolútizmuskori levéltár. Magyar királyi Országos Építési Igazgatóság. 3. Elnöki iratok. I. rendű mérnökök törzslapjai.*
- 99 OL.: T 73. No. 278/1,2,
- 100 A további tárgyalásokról a leveleket, iratokat ld. a 75. jegyzetben szereplő helyen.
- 101 Ezt a kikötést a Wagner-féle tervre is rávezetik, 1860. augusztus 29-én.
- 102 Ld. 75. jegyzetben említett forrást.
- 103 Ugyanabban az iratcsomóban (75 jegyzet).
- 104 Ezekről a változásokról részletesen ld. 3. jegyzetben i. m. 438–442.

105 A jelenleg öt lapból álló tervsorozat őrzési helye: *Budapest Főváros Tanácsa VB. Városrendezési és Építészeti Főosztály Fővárosi Ingatlanrendezési iroda. Tervtár, ún. közületi részleg.* 6. lap: Oldalbejárat (Déli kapu) 1887. július; 7. lap: Az oldalbejárat és a főbejárat rácsajtaja. 1887. július; 8. lap: Kápolnarekesztő üvegfal 1887. augusztus; 10. lap: Átnézeti lap a munkákról. Dátum nélkül; 11. lap: Tetőzet javítása 1886. febr. 26.

106 3. jegyzetben i. m. 432–433. Az 1911-ben viszont új falfestés áldozatául esett Lohr-féle falfestményeket három fénykép dokumentálja a BTM. Kiscelli Múzeum Fotótárában: 20.162/25; Szt. Pál tanítása 20.162/26; Jézus Szt. Pétert az anyaszentegyház fejévé teszi. 20.162/27: Patrona Hungariae.

107 Foerk Ernő munkásságát nem ismertettjük. Erre legújabban ld. az OMF Magyar Építészeti Múzeum 1984-es kiállításának katalógusát, amelyet *Hadik András* és *Pusztai László* írt. Ezzel kapcsolatban ld. még: Az OMF Magyar Építészeti Múzeumának Kiállítása Foerk Ernő (1868–1934) építész műveiből. Budapest 1984. június 29. – október 10. MV. XXVIII. (1984). 2. sz. 151.

108 A tervet az óbudai plébánia irodájában őrzik, az eredetileg egyetlen lap két részre szakadt, a lapon felül az északi homlokzat, alul az alaprajz van ábrázolva.

109 Reismann K. Miksa (1856–1917) dekorációs terveiből. Az OMF Magyar Építészeti Múzeumának kiállítása 1982–1983 (katalógus) 20; 80, 81, 82. tételek.

110 3. sz. jegyzetben i. m. 433, 435.

111 *Magass Miklós* plébános szóbeli közlése. Munkám során nyújtott segítségét ezúton is köszönöm.

SZENT LIPÓTEMLÉKEK MAGYARORSZÁGON

„Szent Lipót, az országfejedelem és államszimbólum” — ez a címe annak a nagyszabású kiállításnak, melyet 1985. március 30. és november 3. között rendeztek meg az alsó-ausztriai Klosterneuburgban. Ott, ahol a kerekén fél évezreddel ezelőtt szentté avatott III. Babenbergeri Lipót valaha élt és marandót alkotott. „Pontosabban fogalmazva tulajdonképpen két kiállításról kellene beszélni, a kiállítás alcímének megfelelően: országfejedelem és államszimbólum” — írta az osztrák „Die Presse”. [1] A fejedelem — ez Lipót maga fizikai valóságában, tetteivel és érdemeivel; az államszimbólum ezzel szemben az osztrák politikai államiségre, művészetekre a középkortól napjainkig gyakorolt hatását jelenti. A tematikai tagolásnak megfelel a térbeli felépítés is: a történelmi rész a középkori kolostorrészben látható, míg a nagyobb a barokk szárban kapott helyet. A tárlat egyik központi helye a Babenbergeri uralkodó sírja a világ-hírű Verduni oltárral. [2] Nem csoda, hogy a Klosterneuburgban megrendezett tárlat legtöbb anyaga az egykori ágoston-rendi kolostorból került elő, melynek életét a hajdan volt herceg különös figyelemmel kísérte. Láthattuk a kiállításon feleségének legendás fátylát is, valamint III. Lipót híres osztrák koronáját. Ezt 1616-ban készítették Augsburgban és hermelinnel, arannyal, drágakövekkel, gyöngyökkel díszítették. Ez, valamint az 1600-ban Innsbruckban készült, valamivel szerényebb tiroli hercegi korona a kiállítás alkalmából restaurálásra kerültek. A reformáció előtti ábrázolások közül kiemelkedőek Doctor Johann Fuchsmagen 1500 körül Brüsszelben készített képszoonyege, Rueland Fruehauf képei, a különböző misekönyvekből vett, III. Lipótot ábrázoló részletek, így pl. Francesco Pavini „Defensorium Canonizationis” című műve, majd a dunai festőiskola remekei. A későbbi korszakokat Rottmayr, Georg Bachmann 1650 körüli képei, Maulbertsch, Johann Georg és Martin Johann Smidt nevei fémjelzik. Martino Altomonte több, idézett képe közül az egyik, a „Szent Lipót megdicsőülése” (1729) a katalógus címlapjára került. [3] Mutattak Lipót-fültreket (Leopoldspennige) is, melyeknek a szent kultuszának elterjedésében nem lebecsülendő szerep jutott. A Babenbergeri-családot óriási, portrészerűen megoldott faliszőnyeg mutatja be, melynek leírása Floridus Röhrig munkája. II. János Pál pápának a szenttéavatás 500. évfordulójára König bíborshoz írt levele egy vitrinben látható. Bőséggel kínál Klosterneuburg egyházi jellegű kincseket is: kelyheket, monstranciákat, arannyal szőtt miseruhákat. Daniel Gran óriási mennyezet-freskója és barokk szobrok zárják a tárlatot.

Az 500. éves évforduló arra is módot adott, hogy egy nemigen kutatott kérdésnek szegődjek nyomába: vajon hagyott-e hátra az osztrák szomszédoknál igen jellegzetes Szent Lipót-tisztelet valamiféle emléket Magyarországon? Ismerünk-e ma róla készült szobrot, festményt? Viselte-e valamely templom az osztrák herceg nevét Magyarországon — a történelmin és a mai? A kérdés azért is érdekes lehet, mert a két országot közös uralkodók és személyi kapcsolatok évszázadokon keresztül összefűzték. [4] Az a kevés emlék, amelyekre ráakadhatunk, mégis sokatmondó bizonyítékai egy történelmi-kulturális-művészeti összefüggésnek és tanúi — egy már lezárt — korszaknak.

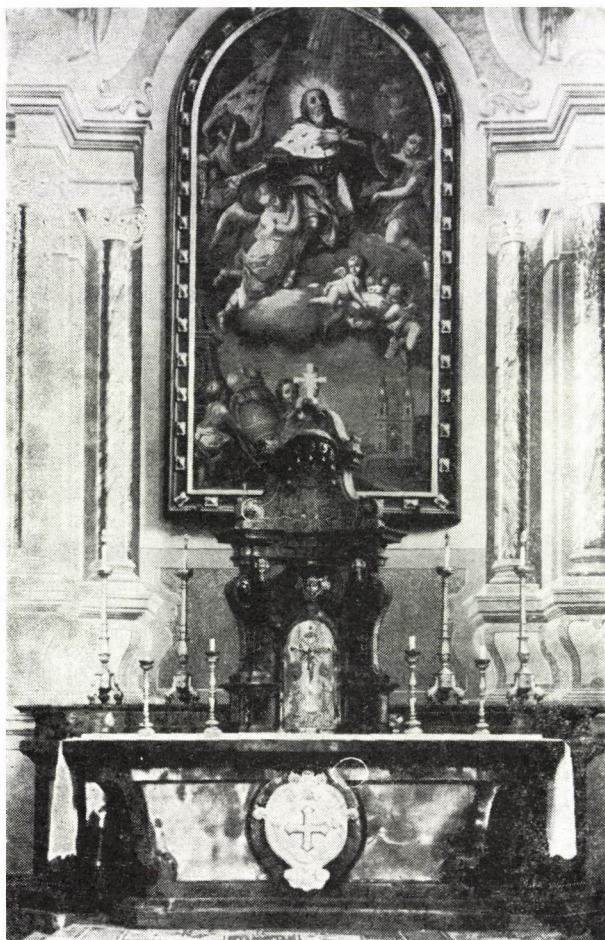
III. Babenbergeri Lipót Melkben született 1073-ban és Klosterneuburgban temették el 1136-ban. Nevelője Altmann passauai püspök, VII. Gergely feltétlen híve. Nyilván ennek tudható részben be, hogy Lipót később maga vállalta az országán átvonuló Bouillon Gottfried keresztet hadainak ellátását. Lipót számos egyházközséget alapított és patronált: Melket, Klosterneuburgot, a Bécs melletti Heiligenkreuzot, az alsó-ausztriai Mariazellt, Göttweiget, Adlersbachot, Salzburgot, sőt, Berchtesgaden és Bambergot is. Jámorságára és bőkezűségére való tekintettel II. Ince a „Szent Péter gyermeke” [5] nevet adta neki, míg egyik fia — 18 gyermekének egyike —, a magyar krónikájáról ismert Otto von Freising püspök-történetíró „a papok és szegények atyja” címmel illette. Korát később szinte visszasírta Walter von der Vogelweide is. Mindez — és az utána következő események — szerepet játszottak abban, hogy már életében szentként tisztelték.

Elsősorban osztrák térségben ábrázolták előszeretettel már a 13. századtól. Mindig hermelindíszes fejedelmi palástot és hercegi koronát viselt. Később elterjedtek hullámos, bozontos szakállú képei is, különösen a barokk korban. Sokszor adtak kezébe a művészek zászlót, kardot vagy templomot. Zászlóján régi vagy új Ausztria címere látszott.

Számunkra kiváltképp az érdekes, hogy az egyébként igen békés és háborúkba általában nem keveredő uralkodónak a magyarokkal is meggyűlt a baja. Történelmi tény: II. István — miután kibékült Velencével —, 1118-ban betört az osztrák örgrófságba. Erre válaszul III. Lipót Premysl Borivoj cseh fejedelemmel karöltve a határszéli Sopron megyét pusztította. A békekötésre 1127-ben került sor: akkor II. István ült le Konrád salzburgi érsekkel a tárgyalóasztal mellé, aki történetesen szintúgy III. Lipót egyik fia volt. Neki a magyar uralkodó — jóakarátát bizonyítandó — még abban az évben ajándékot is küldött, majd 1131-ben Vak Béla király a karantán zsákmány visszaadását rendelte el.

Ettől függetlenül III. Lipót megépítette a máig álló masszív *bécsiújhegyi* Ungartort, mely az országot kelet felől volt hivatva védeni.

Magyarországra ebben az időben két helyre telepedtek be ciszterciek, akik Ausztriából jöttek és az anyakolostor patronálása által a Babenbergeri-családdal kapcsolatba hozhatók. A *cikádori apátság* (1190—1404-ig Chycador, majd Czikádor), ma Bátaszék egy részén lenne található. Rupp Jakab szerint [6] „vagyonos, nagyszerű” volt. Mind ő, mind pedig Hervay Ferenc [7] 1142-vel adják meg az alapítás időpontját. E szerint az osztrák Heiligenkreuzból jött szerzetesek népesítették be Czikádort II. Géza király idején. 1478 óta nem említik a kolostort, és 1457 után sem ciszterci apátja, sem szerzetesei nem voltak már. *Borsmonostor* (Mons Sanctae Mariae) 1197—1532-ig állt fenn. 5 km-re volt található északnyugatra Kőszegtől és 38 km-re Soprontól a Répce mentén. Bár 1190-ben Domokos bán alapította, de a szerzetesek Heiligenkreuzból jöttek. [8] Mind a két kolostort említi az 1985/86 telén a Széchényi Könyvtárban megrendezett középkori kódex-kiállítás. Czikádorból, mely ma Bátaszék Szék részében lenne, nem maradt fenn semmi.



1. Sütő, Szent Lipót plébániatemplom, főoltárkép

Bár van olyan ciszterci apátságunk a mai Magyarország területén, melyet sok szál köt össze Ausztriával, sőt, Heiligenkreuz-cal, mégsem őriz semmit szent Lipótra vonatkozólag. *Szenigotthárd* apátja 1448-tól közös volt a Graz melletti Reinével.[9] Ezt a hiányt Zlinszkyné Sternegg Mária azzal magyarázza, hogy mindkét helyen a helyi hagyományok bizonyultak erősebbeknek. Tegyük hozzá: az alapítókkal való kapcsolat sem volt éppen zavartalan: tulajdonviszonyok miatt számtalan vita bontakozott ki. Így Pázmány Péter sem helyeselte a maga idejében, hogy idegen kézbe kerüljön az apátság.[10] Széchényi György kalocsai érsek megváltotta a nyugati határszél egyháziilag is fontos apátságát, mely tényleg megerősítette 1675-ben I. Lipót császár is. A Széchényiektől Kollonits Lipót győri püspök örökölte az apátságot, aki viszont egyből a jezsuiták gondjaira bízta. Ugyanígy módon hiányoznak a Szent Lipót-ábrázolások a határszéli *Kőszegen* is, amely az 1532-es ostromtól eltekintve viszonylag keveset szenvedett. A sok német származású által lakott város 150 évig (1491–1647) osztrák zálogbirtok volt, illetve már 1445-től osztrák — alsó-ausztriai — befolyás alatt állt. A községiek 1684-ben hűség- esküt is tettek Ausztriának.

A mai Schematizmus[11] összesen három, ma is létező magyarországi templomról tud, melyek Szent Lipót patrociniumai. Ezek *Budafok*, *Sütő* és *Örkény*. Régebben volt több is; így a hajdani Lipótvárosban egy kápolna. Ennek helyén ma a Szent István Bazilika áll. A történelmi Magyarországon hasonló templom épült Szokolcán (ma Skalica, Csehszlovákia), Torontálmáson 1818 (ma Jakuba, Jugoszlávia) és Lipótváron (ma Leopoldov, Csehszlovákia).

A patrociniumok

Budafok Szent Lipótról nevezett templomának történetét nemrégiben Franz Greszl dolgozta föl.[12] Előtte csak Mihalik Sándor foglalkozott *Budafok* helytörténeti kutatásával, akkor is lényegesen szűkebbre fogva. A mostani munka jórészt magyar, német és latin, főleg egyházi feljegyzések ismeretén, azon belül pedig a Canonica Visitationok beható tanulmányozásán alapul. Ezek szerint a budafoki plébániatemplom megalapítására az 1730-as években került sor, amikor Savoyai Jenő herceg halála (1736) után a terület visszazállt az osztrák császári koronára, azon belül pedig Karl von Dier báróra, aki mint főkegybíró volt érte felelős. A plébániatemplom építésére azért került sor, mert az ide betelepített németek számára kicsinek bizonyult a meglevő. A németek részaránya Greszl adatai szerint még 1880-ban is 91,7% volt,[13] ezért az iskolai oktatás is 1879-ig ezen a nyelven folyt.

A barokk épületet, melyhez vörösmárvány oltár, tabernákulum, és egy, a védőszentet ábrázoló, valószínűleg Altomontétól származó, nagyméretű, négy méter körüli, olajjal festett Szent Lipót-oltárkép is tartozott, 1755. X. 6.-án szentelte föl Padányi Biró Márton veszprémi püspök.[14] Ezzel kapcsolatban a szerző egy kultúrtörténeti érdekességre is föl hívja a figyelmet: a *Budafokért* folyó, egyházi berkekben is kibontakozott hatalmi harcra, amely Padányi püspök, az egész várost kezében tartó esztergomi egyházmegye, valamint a bécsi fővédnök, Karl von Dier báró között dült. Tudjuk a korabeli iratokból, hogy a püspököt 1747-ben a városba sem engedték



2. Szent Lipót szobra a pesti Lipótvárosból, részlet. Budapesti Történelmi Múzeum, Kiscelli Múzeum

be. Ő viszont tántoríthatatlan volt és újra megjelent, amikor hírül vette, hogy a templom alapkövét nélküle rakták le. Ekkor saját költségén kellett megebédelnie és minthogy hivatalosan nemkívánatos vendég volt, szállását is csak egy jószívű szolgának köszönhette — ennek megfelelő pompával. Végül is — miután Padányi is lerakott egy alapkövet —, 1754-ben rendeződött az egyházmegyei hovatarozás.[15]

A művészeti emlékekre vonatkozólag az 1778-as jegyzőkönyv ad felvilágosítást. Ez kiemeli, hogy „a jó anyagból készült”, „boltozatos”, „mennyezetén faburkolatú” templom főoltára, tabernákuluma értékes és „az oltárkép valószínűleg Altomonte” műve.[16] Mindez Mária Terézia személyes ajándéka a Budafokon élő német nyelvű lakosságnak. Az egyházi szertartás 1755-ben kerek három napig tartott. A szent tisztelete azóta fokozatosan feledésbe merült.

Szent Lipót ezen az állítólagos Altomonte-képen hercegi pompával látható: magas lován szálas termete jóval kimagaslik a tömegből, ami fehér lovát körülveszi. Piros palástot visel és hermelint. Már idősebb, szakállas férfiként ábrázolta a festő. Fejét hátra fordítja, ahol egy négerforma legény zászlaját nyújtja felé.

Süti templomára vonatkozólag kevesebbet tudunk. A hajdani telepések az 1700-as évek elején Ausztriából jöttek. Elkísérte őket osztrák plébánosuk (parochus Austri) is, akinek javaslatára védőszentjüket választották. Az oltárkép ugyancsak a 18. századból és Ausztriából került ide.[17] Ez a védőszentet hosszú kék palástban, hermelindiszes ruhában ábrázolja. Felhőn térdel, jobb térdre ereszkedve, miközben két nagyobb angyal egy-egy oldalról támasztja. Egy másik a szent feje fölött a bal sarokban világos színű zászlót tart a magasban, melyen világosan fölismerhetők a hercegi zászlóra és a címerre jellemző kitárt szárnyú madarak. A hercegi szent vértet visel lábán és karján. Arca hosszúkas, fején a haj kopa-



4. Mosonmagyaróvár, Szent Lipót szobra az óvári plébánia-templom főoltárán



3. Győr, Szent Lipót szobra a Mária-oszlopról, részlet

szodik, szakálla részben ősz. Bal kezét szívére teszi, míg fölülről fénysugár esik fejére. Valamivel lejjebb két gyermek-angyal párnán tartja a hercegi címert, melynek tetején szintén faragott korona ékeskedik. A jobb alsó sarokban kéttornyú, viszonylag igényes templom szép makettja látható a hozzátartozó kolostorral. A kép bal oldalán egy emlékmű egy részlete.

A latin betűs feliratok szerint a templom 1778-ban épült Batthyány József esztergomi érsek költségén. Ez a templom nem az első volt. Anyakönyveit 1716-tól őrzik. A telepések titulus-választásában úgy tűnik, talán két korábbi érseknek is szerepe volt: Kollonits Lipótnak és a német származású August Christoph von Sachsen-nak, aki 1707—25-ig töltötte be ezt a tiszteletet. Ő egy darabig Budafok ura is volt . . . Az oltár, a tabernákulum, a szentélyrács, a keresztelőkút mind vörösmárványból, ún. tardosi márványból készültek, igényes munkák.

Örkény Szent Lipót temploma későbbi. Mindössze 140 évvel ezelőtt épült: 1844—47 között Zborovszky Antalnak, a Grassalkovich-uradalom főépítésznének tervei szerint.[18] A helyi feljegyzések szűköse volta miatt érdemes felfigyelni az örkényi hagyományokra is, melyek arról emlékeztetnek meg, hogy a német (osztrák) eredetű lakosság Ausztriában élő rokonai anyagilag támogatták az építkezést és a névválasztást is befolyásolták. A szentnek itt domborművét találjuk az oltár fölött. Az örkényiek úgy tudják, övék az ország egyetlen Szent Lipótról nevezett temploma, noha csak arról van szó, hogy övék az egyetlen, 19. századi, mely a legkésőbbi Lipót-templom és ilyesformán tényleg érdekes.

Ha a hajdani székesfőváros térképét elővesszük,[19] feltűnik a Lipótváros elnevezés. Itt hajdanán 60 ezren laktak, köztük sok vagyonos. A terület maga 754 hektár és 106 utcája, 12 tere volt, tehát tekintélyes. Ezek között a terek és utcák között találunk Lipót teret, utcát, sőt,



5. Üröm, plébániatemplom, Szent Lipót-szobor

körutat is. A mai Szent István térnek, a XIII. és V. kerületi Váci útnak, valamint a Szent István körútnak felelnek meg. Ezeket mind I. Lipót császárról nevezték el. A Lipótvárosban 1817-től kápolna állt a Lipót téren, ahol jó száz évvel ezelőtt a mai Szent István Bazilikát építették. Az előd-kápolnát Szent Lipótról nevezték el. Ez a mai Szent Jobb kápolna helyén állt. [20] Itt volt egy oltárkép is, mely a szentet ábrázolta. A Lipótvárosban — idősök még emlékeznek rá —, volt egy utcai homokkő szobor is, mely a patrónust ábrázolta. Ennek szintúgy hűlt helye. Azért van egy máig is látható emlékünkhöz a Lipótvároshoz: ezt a ma Kiscelli Múzeumban őrzik Óbudán. [21] Homokkő figura, melyet 1896-ban vettek meg. Tédig érő ruhát hord, mellén összekapcsolt köpenyt, szakállas, hercegi koronát visel. Baljában zászló, jobb kezében kéttornyú modell. Nem nagy szobor: mindössze 1,32 m. 1800 körüli időből származik, minőségét tekintve közepes munka. Erre utal az is, hogy a templommodellnél a szobrásznak láthatólag komoly nehézségei voltak, és nincs sem finoman kimunkálva, de tornyai is befelé dőlnek, falai vaskosak. A Budapest Történetéről írt lexikon [22] megenlíti, hogy egykor „erőteljesen megszapordták a Szent Lipót-szobrok is, melyek közül több köztereken áll”. Mái ezek rendre elkerültek helyükről. Nem láthattuk őket a köztéri szobrokról 1985 tavaszán rendezett kiállításon sem.

A szabolcai templom 1699 után Kollonits Lipót pénzén épült. [23] Ez történetesen I. Lipót császár uralkodása idején történt annak beleegyezésével, sőt, sugallatára. Neki a nagyhatalmú Kollonits tanácsosa volt. Lipótvár (Leopoldov) még ma is nevében hordja a császárt mind magyarul, mind pedig szlovákul.

Különlálló szobrok és képek

A művészettörténeti topográfiák segítségével föltérképezhetők a Szent Lipótot ábrázoló szobrok és festmények. Ezeket Győrben, Halászában, Mosonmagyaróvárott, Ürömon, a budapesti Szent Anna templomban kell keresnünk. Garas Klára szerint [24] a mosonszentmihályi (ma: lébenymihályi) plébániatemplomban levő főoltárkép is az osztrákok védőszentjét ábrázolja. A helyi feljegyzések szerint a kép tárgya a patrónus Szent Miklós, a falu védőszentje. Bálint Sándor [25] szerint a keresett szent szobrát találjuk Sorokpoldány templomában is Vas megyében. C. Harrach Erzsébet legújabb, igen terjedelmes monográfiájában nem tesz említést arról, hogy a megyében bárhol volna ilyen szobor. [26]

A lőcsei Szent Jakab templomban található táblaképen, mely a Szent Miklós oltár szerves része, az 1507-es dátum olvasható. A kép Szent Lipótot ábrázolja. [27] A Magyar Nemzeti Galéria egy kb. másfélszeres életnagyságú, fából készült mellképet őriz, kölcsönként magántulajdonból, mely feltehetőleg a 18. század második feléből származik, és egykor egészalakos szobor volt. Pozsony környékének barokk művészeti jegyeit viseli magán. Feje ovális, nyújtott, nagy szemű vannak.

A legtöbbet a győri Szent Lipót szoborról tudhatunk meg, mely nem önálló szobor, hanem a Széchenyi téren levő Mária-oszlop talapzatán levő négy alak egy része. Maga az emlékmű kétszintes, gyümölcsfüzerekkel díszített. Az embermagasságú talapzaton kapott helyet a négy alak, míg középről magas oszlop tör az ég felé, rajta a jón koronát viselő Máriával és a kis Jézussal.

A szoborcsoport eredetileg háromlépcsős alapon állt, mely ma már alig látható, mivel a teret föltöltötték. Szintúgy eltűnt az a kovácsolt vasból készült rács, melyen címer is látszott és az embercsoport körül elhelyezkedő kőkorláton belül állt. A szoborcsoporton, mely már messziről szembe tűnik, hiszen a tér tengelyében áll, két alak könnyen azonosítható: Pádúai Szent Antal és Keresztelő Szent János. A fennmaradó két figura felismerése addig volt probléma, míg a szobrok restaurálása 1985 őszén meg nem kezdődött és Lipót vissza nem nyerte eredeti szépségét. Az osztrákot most is földigérő palástban, vállára borított hermelinnel ábrázolták. Magán a paláston a szőrmedisztás a bőre hagyott kabátujjon megismétlődik. A Babenbergi alakja inkább zömöknek, pocakosnak tűnik, noha a feljegyzések szerint még öreg korában is magasnak számított. Jobb lábára nehezedik, bal lábát lazán tartja és jobb kezében az általa tartott öt madárral díszített címerre támaszkodik.

A 18. századi Győrben nem volt újdonság, ha emlékműveken Kollonits megbízásából osztrák szent is helyet kapott. A püspöki székhelyen, ami a 17–18. században a nyugat-dunántúli katolicizmus egyik fellegvárának számított, 1617 után sok szentről neveztek el utcát. Köztük szép számmal vannak olyanok is, akik nem csak a nemzetiségi, foglalkozási hovatartozást fejezték ki. Így tudunk olyan utcákról is, melyek egykoron Rudolf, Miksa, Mátyás és Lipót nevű szentekre emlékeztettek. [28]

Kollonits megbízásából még számos hasonló típusú utcai szoborcsoport készült. Ezek közül a *bécsújhelyi* (Wiener-Neustadt) hasonlít a legjobban a győrire. Az alapvető különbség a talapzaton álló figurák között van, illetve azoknak a számában. Itt ugyanis eredetileg csak négy állt: Keresztelő Szent János, Lipót, Pádúai Antal és Flórián. Ezeket Franz Anton Graf Puchheim püspök utasítására az 1714-es pestisjárvány után hat segítő szenttel toldották meg. Kollonitscsal nem a járvány állította a szobrot, hanem a Habsburg-ház két női tagjának, I. Lipót húgának, Eleonora Josefának és Maria Anna Josefának egy éven belül történt házasságkötése. Az eredeti — tehát még nem bővített — szoborcsoport 1679-ben készült.

Kollonits egyházmegyéje akkoriban az alsó-ausztriai városig nyúlt, ő maga I. Lipót szolgálatában állt, a magyar betelepítések egyik fő irányítója lett, és nemcsak püspöki és érseki, hanem császári tanácsosi címet is viselt. [29]

A másik hasonló oszlop, melynek felállításában Kollonitsnak szerepe volt, a *soproni Szentháromság oszlop* volt

Ezt 1695-ben jelentette be a püspök Sopron berzenkedő polgárai előtt, akik attól tartottak — legalábbis ezt mondták —, a szobor akadályozni fogja a központi téren a forgalmat.[30] Egy változtatást hajtottak csak végre a szobron: Lipótot kicserélték Jakabra, mivel a közvetlen alapító Löwenburg Jakab volt, ill. neje, Thököly Katalin. A kivitelező művész Leithner Szervác volt,[31]

Az eredeti iratok között érdemes fölfigyelni egy részletre, mely arra utal, hogy Kollonits 1695-ben már kész rajzot mutatott be. Így feltehető, hogy ezt korábban Kismartonban (Eisenstadt) vagy Bécsben tervezette Kollonits. Talán nem túlzás ezért egy emlékműtípusról beszélni, melyen csak helyi hagyományok változtathattak valamelyest.

A másik két hasonló korból és ugyancsak Kollonits véleményének figyelembevételével készült Szentháromság-szobor Budán áll: A Nagyboldogasszony- (Mátyás-) templom mellett a Várban és az óbudai Zsigmond téren. A Várbeli szoborcsoport megépítését még 1694-ben elhatározták a jezsuiták, de csak 1710–13 között kivitelezték. Ennek helyén állt egy kisebb, mely már 1700–1706 közöttől származik és jelenleg Óbudán áll. (Kollonits érsek 1707-ben halt meg.) Ezt a Zsigmond téren levő szobrot is a pestisjárvány elmúltával állították, de a Győrből jött jezsuiták és püspökiük befolyásuk ellenére sincs köztük Szent Lipót-emlék.

Győrtől nyugatra is találunk Szent Lipót-szobrokat, így többek között *Mosonmagyaróvárott* és *Halászában*. A mosonmagyaróvári márcsak a város története miatt is érdekes: tudjuk, hogy 1354-től királynői székhely volt, Győrrel konkurrált és Budával volt egyenrangú. Határispánsággá lett, majd bajor eredetű lakosok telepedtek be falai közé, akiknek részük volt benne, hogy már román templomukat Szent Gotthárd tiszteletére szentelték föl, de az ő nevét viselte az 1606-ban fölépített protestáns templom is. Ekkorról származó írásaink feljegyezték, hogy a német eredetű lakosság zömében katolikus volt, míg a magyarok inkább protestánsok. A török pusztítás után a nagyszombati, ill. bécsi jezsuiták templomát utánzó óvári templomot Széchenyi György kalocsai érsek szenteli fel 1668-ban, majd a török ismételt dúlása után 1683-ban újabb építkezés kezdődik Kerschbaum Kristóf plébános és Baczkó András városbíró védnökségével. Ekkor három újabb oltárt emelnek, melyeket a Hochburg-család fizetett és Kollonits szentelt föl 1695-ben. A gazdag barokk belső a 18. század hetvenes éveiből maradt ránk. Ekkor ugyanis Mária Terézia legkedvesebb lányának, Mária Krisztinának ajándékozta a váruradalmat. Ez az oka, hogy a mosoni városrész templomában még 1932-ben is temettek Habsburgokat.[32]

Charlotte Pangels legutóbbi müncheni könyve szerint[33] Mária Krisztina férje, Albert herceg, 1765-től fogva Magyarország helytartója volt, mely címet akkoriban locumtenens-ként fordítottak.[34] A rendkívül alapos, valamint sok történelmi feljegyzésre, levelezésre támaszkodó mű nem említi konkrétan, mennyi jövedelme volt a hercegi párnak Óvárból. Magyarországi bevételeiket 300 000 Guldennal adja meg, melyhez még más tartományokból további 120 000 Gulden jött hozzá. Ezeket II. József összesen 385 000-re redukálta.[35]

A szobrok költségét az iratok szerint a Hochburg-ronok Hermann József győri kanonok vállalta: 4036 aranyforintot adott erre a célra. Az ikonográfiai programként a dominikánus gondolatot választották, melybe Szent Lipót is szervesen illeszkedett. Szent Lipót itt viszonylag magasnak mondható, térdig erő, alul szegélyes, elől derékig gombolódó ruhát viselő, fiatalos, elegáns. Hátán palást, vállán díszes hermelin. Lábán szoros csizma. Bal kezében barokk stílusú, kéttornyú, olaszos templommakett. Nem hiányzik szokásos hercegi koronája, nagy szakálla, hullámos haja sem. Régebbi fotók szerint zászlót tartott a kezében. Ma aranyszínű festékkel van bevonva.

A *halászi* templomban egy-egy impozáns homokkő szobor áll az oltár két oldalán, a bal oldali Lipót. Alakján térdig erő ruha, alul díszítéssel. Vállán hermelin, fején elmaradhatatlan hercegi koronája. Bal lábánál templommakett, mely elég nagy: a férfi combjának magassá-



6. Franz Xaver Wagenschön : Szent Lipót, 1765–66. Buda, Szent Anna-templom

gáig ér. Jobb kezében zászló. A templomépítés megkezdése az az adat, amivel rendelkezünk: ez 1775. A hajdani mezővárosban főleg magyarok laktak. Ma igen sok német vezetéknevű él a faluban.

Ürömon, Budapest mellett, a Szent Lipót szobor egy nagyszabású kompozíció része, szépen sikerült darabja. Az 1695-ig még lakatlan, de 1715-ben már népes, Ausztriából jött telepesek falvában igényes műemléket találunk: a 14 segítőszentet. A templom két mellékoltárán egy-egy rocaille-os retabulumban, üvegfal mögött szentek szobrai fekszenek ill. állnak. A hagyományosan gyakran ábrázolt alakokon kívül megtalálható Sebestyén, Lénárd, Rozália, Vendel, Hubertus, Tóbiás. A szent Lénárd-oltártól jobbra áll Lipót. Alakja erőteljes férfit ábrázol, talán 40 éveset, aki éppen elkezdi őszülni. Előre fordított fején hercegi koronája. Vállán kékes színű, hátul földig érő palást, fehér hermelinnel. Bal kezében kéttornyú templommodellt tart, melyet félig a palást takar. Az elől nyitott köpeny alatt kétrészes ruha, szélén vékony szegéllyel. A felső rész világos, alul kétszínű aranycsíkkal, szélesebb, mintázott aranyszínű övvel. Izmos lábán térdig erő szűk csizma. Jelenleg jobb kezében ferdén a lábához támasztott nyelet fog, ez korábban akár zászló is lehetett. Nyakában, a hermelin alatt, széles aranykereszt látható.

Az ürömi színes, jó karban tartott faszoborról vajmi keveset lehet tudni. Azt viszont igen, hogy itt már a török kiűzésekor „jó anyagból álló épület” állt, melyet restauráltak. Ennek két védője volt: Raiter Comissarius és Szent Lénárd.[36] Az 1764-es pilisborosjenői Visitatio — ide tartozott ui. Üröm egészen a legutóbbi időkig —

a templomot „jelenleg renováció és bővítés alatt állónak” mondja. Két évvel később pedig megemlékeznek a barokk szöszékről és az új mellékoltárokról. Tehát a munkák 1765-ből származnak. Arra vonatkozólag, hogy honnan jöttek a tézisek, az iratok nem tartalmaznak részleteket. A helyi hagyomány arról szól, az 1700-as évek első éveiben jöttek Ausztriából, mégpedig Melkből és a környékéről. Ennek a hagyománykörnek és továbbvitelének megfelelt a Lipót-szobor is, valamint a főleg osztrák és délnémet területen jellemző tízennégy segítőszent megörökítése. Rupp Jakob megjegyzi, hogy a középkori Budán volt szintűgy Nothelfer-kápolna: a Várbeli Disz térnél. A Kecskeméti kapun kívül levő egykori Nothelfer-kápolnát már Rupp Jakob sem látta száz évvel ezelőtt. [37]

A budapesti vízivárosi Szent Anna Plébániatemplom Szent Lipót festménye osztrák kapcsolatokra utal, több síkon is: az apát, aki összesen 25 képre gyűjtött, maga osztrák (stájer) volt: Adam Köglnek hívták. Nemkülönben volt osztrák, azaz bécsi, a festő, Franz Xaver Wagenschön (1726–90). A jezsuiták, akik 1687-től 1775-ig Buda és a környék templomainak urai, egyik fő központjukat a Szent Anna templomban rendezték be. Azért, hogy ezt megarthassák, lemondtak inkább Újlakról és az országúti templomról (ma Mártírok útja, Ferences templom).

A Visitation tanúsága szerint (1732, 61, 83 és 95) a Vízivárosban „túlnyomórészt” németek laktak. Szám

szerint 304 német, 39 magyar, 81 szerbhorvát háztartást tartottak nyilván. [38] Az istentiszteletek nyelve német volt és csak 1787-ben tűnt fel a szlovák. [39] Kögl apát-ról feljegyzik, hogy nyári pihenő útjain fáradhatatlanul gyűjtötte a templom céljaira. Ilyen célra Wagenschön is adakozott, amire föl megkapta a megbízást. A 25 kép közül Kögl feljegyzéseiben a festőt 10 kép saját kezű alkotójának mondja. [40]

Wagenschön Lipótja az elsők között készült el 1765–66-ban. A díszes, ovális ráámában a festő éltesebb korú, de még alig ősz férfit festett meg hercegi pompával, hermelinben, kék palástban. Ez alól kidugja jobb kezét, melyben zászlót tart. Balját behajtva szívére teszi. Szakálla és hajfirtjei még nem, bajsza azonban már ősz. Kézfejjén feltűnőek vékony, szinte nőies ujjai. Azt is tudjuk, mennyit fizetett Kögl az egyes képekért: a drágábbakért darabonként 65 rajnai forintot és az olcsóbbakért — ide tartozott ismeretlen okból Lipót is —, csak nyolcat. [41] Ezt kiegyensúlyozandó, Lipóté lett a három legdíszesebb keret egyike.

Schoen Arnold 1930-as részletes monográfiájában nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy amíg majd mindegyik festményt részletesen leírja és többnyire képet is közöl róluk, Lipótnak alig néhány sor jut csak. Wagenschön képeivel Kögl apát igen meg lehetett elégedve, mert többet közülük részbe is metszetett. Ezek között azonban nem volt Lipót. [42]

Tóth Zsuzsanna

JEGYZETEK

1 „Die Presse” 1985. március 29. (Pia Maria Plechl főszerkesztő-helyettes cikke).

2 A Verduni oltár tematikáját történetét, művészeti jellemzőit Helmut Buschhausen dolgozta föl: Der Verduner Altar. Wien 1983.

3 Katalog der niederösterreichischen Landesausstellung „Der heilige Leopold, Landesfürst und Staatssymbol” Stift Klosterneuburg, 30. März — 3. November 1985. Herausg. vom Amt der Niederösterreichischen Landesregierung Abt. III. (445 oldal, 91 színes képpel, 629 kiállítási tárggyal).

4 A magyar kapcsolatokat eddig senki sem elemezte. Olyan osztrákok sem, akik rengeteget publikáltak a Babenbergiekkel kapcsolatban, mint pl. Georg Wacha vagy Floridus Röhrig. Id. még: Hans Lampalzer: Leopold III. von Babenberg und die Babenbergerzeit. Wien 1985. (az utóbbi 10 év előadásait gyűjti össze); Georg Wacha: Religion und Reliquiare des hl. Leopold. In: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, Neue Folge, Bd. 3. Klosterneuburg 1963.; Georg Wacha: Der hl. Leopold und Graz. In: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz Bd. 5/5 1973. 45–70; Georg Wacha: St. Leopold und die Steiermark vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark, herausg. von Fritz Posch und Paul W. Roth. Graz 1981, 27–44.

5 Schütz Antal (szerk.): Szentek élete IV. kötet, 271–275. Budapest 1933. Id. még: Dedek Crescens Lajos: Szentek élete, különös tekintettel a magyar szentekre és azokra, akik Magyarországon ősrégi idők óta fogva kiváló tiszteletnek örvendenek, valamint a különböző védőszentekre. Budapest 1900.; Bálint Sándor: Ünnepi Kalendárium 1–2. kötet, Budapest 1975, 473kk; Werner Braunfels: Ikonographie der Heiligen. Rom, Freiburg i. B., Basel, Wien 1974, 7. kötet, 400kk; Karl Künstle: Ikonographie der christlichen Kunst, Ikonographie der Heiligen. Freiburg i. B. 1926, 2. kötet, 405kk; Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon, Wien 1985, V/714–15, valamint katalógus.

6 Rupp Jakob: Magyarország helyrajzi története fő tekintettel az egyházi intézetekre vagyis nevezetesebb városok helységei s azokban létezett egyházi intézetekre püspökmegyék szerint rendezve. Pest 1870–72 III/381.

7 Hervay Ferenc: Repertorium historicum Cisterciensis in Hungaria, Bibliotheca Cisterciensis, Roma 1984, 83.

8 Hervay i. m. 63.

9 Zlinszkykyné Sternegg Mária: A szentgotthárdi ciszterci apátság története és művészetének emlékei 1183–1878. In: Szentgotthárd. Helytörténeti, művelődéstörténeti, helyismereti tanulmányok. Szombathely 1982 479–480.

10 Zlinszkykyné i. m. 382.

11 Schematismus dioecesium Hungariae, Magyar Katolikus Almanach, Budapest 1984. Szent Lipót tiszteletére nemcsak templomokat építettek, hanem mind a múltban, mind a jelenben közel 100 zeneművet komponáltak. A legrégebb korálkézirat 1488-ból származik és Melkben található. A leghíresebbek közé tartozik Michael Haydn 1805-ben írt „Missa sub titulo St. Leopoldi pro festo Innocentium” valamint az Esterházyak kismartoni orgonistájának.

Franz Nikolaus Nowotny-nak Brünnben megtalált miséje. (Id. még Bernhard Paul „Musik zu Ehren des hl. Leopold” cikke a klosterneuburgi katalógusban.) A legújabb művek közé Walter Vogl professzor 1985 őszére, az 500 éves ünnepségre komponált, 160 közreműködőre tervezett „Leopoldical” című musicalja tartozik, amelyről az APA osztrák hírigyűnkös 1985. november 9-én adott hírt. A bécsi Erste Sparkasse védőszenjte ma is Lipót.

12 Franz Greszl: Die deutsche Siedlung Promontor bei Ofen-Buda im Spiegel der Geschichte 1712–1914. München 1984.; Mihálik Sándor könyve 1912–13-ban jelent meg mintegy 60 oldalón.

13 Greszl i. m. 55.

14 Greszl i. m. 50.

15 A Schematismus szerint az Esztergomi Egyházmegyéhez ma is csak a főváros központibb részei tartoznak. A többin a váci és a székesfehérvári egyházmegye osztozik.

16 Hans Aurenhammer monográfiája, Martino Altomonte Wien–München 1965. 180. szerint a budafoki kép nem Martinóé. Mivel Martino, az apa, 1745-ben 88 éves korában Heiligenkreuzban elhunyt, tehát már 10 évvel a templomszentelés előtt halott volt, a budafoki kép, amennyiben Altomonte, valószínű, hogy fiától, Bartholomeótól származik, aki csak 1779-ben halt meg 77 évesen. A felső-ausztriai Linzben, ahol az Altomonték sokat dolgoztak, a landstrassei Ursulinenkirchében van egy, a budafoki Lipót-ábrázoláshoz igen hasonló és ugyancsak Lipót-kép. (A templomot 1736–43-ban építették és 1757-ben szentelték fel.) Az új Linzi Atlasz szerint (Gerhard Sedlak: Die Altstadt, Baualterplan, Linz 1980. 57–58) a festmények nagy része Altomontéé. Brigitte Heinzl szerint (Bartholomeo Altomonte, Wien, München 1964) az Orsolya-mellékoltáron levő, 150 × 110 cm-es festmény tárgya valóban a Babenbergi herceg. Az olajkép keletkezése: 1755 (55). Ezt levéltári írással is bizonyítja (86). Erről később fekete-fehér kétéval, kékes alapon Bartholomeo másolatot is készített, amely ma a müncheni Graphische Sammlung-ban, az ott őrzött Passauer Skizzenbuchban látható. (66) Linzben még egy Bartholomeótól származó Lipót-kép található: ez az Erzsébet-templom freskóján látható, amelynek tárgya Szent Ferenc apoteózisa. Itt a térdelő herceget a festő egyházalapítók, szerzetesek, apácák társaságában ábrázolta, Ferenc közvetlen közelében (44). A Szépművészeti Múzeum Szent Lipót megdicőülését ábrázoló tollrajza, amelyre vonatkozólag 1736-ban kötöttek szerződést, a zwtelli ciszterci apátság számára készült és bizonyítottan Martino Altomonte műve. (Id. Garas Klára: A XVIII. század német és osztrák rajzművészete, Budapest 1980, 3. kép) Horler Miklós (Budapesti Műemléki, Budapest 1962, II/598 kk nem ad meg Budafokkal kapcsolatban festőt, és a képet a 18. század közepére teszi, míg Aurenhammer a 18. század közepe utáni időszakot jelöli meg elkészülte időpontjául (602). Aurenhammer hivatkozik Horlerra.

17 Gimes Endre: Észak-Dunántúl. Budapest 1983, 242, és Genthon István: Magyarország művészeti emlékei. Budapest 1959, I/354.

18 Genthon i. m. II/594.

19 A térkép fellelhető pl. *Kollin Ferenc*: Budapesti üdvözet (Budapest 1984) c. könyve mellékleteként.
 20 *Genthon István—Zakariás G. Sándor*: Magyarország művészeti emlékei III. Budapest 1961, 124—125. irodalommal.
 21 Kiscelli Múzeum, Budapest, Óbuda, Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztály, leltári szám: 322.
 22 Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig. főszerk.: *Gerevich László*, Budapest 1975, III/237.
 23 *Rupp Jakab* i. m. 196—199.
 24 *Garas Klára*: Barokk festészet Magyarországon, Budapest 1957, II/367.
 25 *Bálint Sándor* i. m. 473.
 26 *C. Harrach Erzsébet*: Vas megye műemlékei. Szombathely 1984. Sorokpolányra vonatkozólag ld. 355. és 357.
 27 *Radocsay Dénes*: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest 1955, 379.
 28 *Borbíró Virgíl—Valló István*: Győr. Budapest 1956, 120kk.
 29 Révai Lexikon, 1914-es kiadás, XI. kötet.
 30 *Csatkai Endre*: Magyarország művészeti topográfiája. Sopron és környéke művészeti emlékei. Sopron, 1956, 200.

31 *Genthon* i. m. I/302.
 32 *Levárdy Ferenc*: Mosonmagyaróvár. Mosonmagyaróvár 1979, 3.
 33 *Charlotte Pangels*: Die Kinder Maria Theresias (Leben und Schicksal im kaiserlichen Glanz). München 1983.
 34 *Pangels* i. m. 173.
 35 *Pangels* i. m. 193.
 36 *Dercsényi Dezso* szerk.: Magyarország műemlékei II. Budapest 1958, 239—242, valamint *Canonica Visitatio* 1752, magyar nyelvű összegzés 1953. május 27-én készült róla.
 37 *Rupp Jakab* i. m. 264.
 38 *Franz Greszl* i. m. 92. és 95.
 39 *Franz Greszl* i. m. 84.
 40 *Schoen Arnold*: A budai Szent Anna templom. Budapest 1930, 112.
 41 *Schoen* i. m. 215—216. (idézi Köglöt 1765-ből).
 42 *Schoen* i. m. 155. és *Szilárdy Zoltán*: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest 1984.

EGY MAULBERTSCH-SZÍNVÁZLAT Ikonográfiájának KÉRDÉSÉHEZ

A budapesti Szépművészeti Múzeumnak Franz Anton Maulbertsch-től származó egyik színvázlata témáját a szakkutatás nem tudja teljes bizonyossággal meghatározni.[1] Mivel a legvalószínűbbnek látszott Gonzága Szent Alajos személye, de felmerült a szintén jézustársasági Regis Szent Ferenc neve is, ezért meglehetősen óvatossággal a remek festői vázlatot „Egy jezsuita szent megdicsőülése” címen tartják számon. A Régi Képtár kiállításán pedig „Fiatal szent megdicsőülése” felirattal szerepel, jöllehet Garas Klára 1971-ben, majd 1974-ben már összefüggésbe hozta a bécsi barnabiták Sauli Szent Sándor oltárképével.[2] A még pályakezdő művésznak 1755 és 1757 között készült oltárkép bozzettója azt a talán leggyakrabban alkalmazott kompozíciós sémát követi, amely egy szent megdicsőülését jeleníti meg, gomolygó felhők s legtöbbször attribútumokat tartó kisebb-nagyobb angyalfigurák között, úgy amint azt a szenttéavatások ünnepi alkalmára szokták megfesteni. Ezek az „apoteózis” vagy „in Gloria” ábrázolások égi szférában vízióként mutatják be a szentet, aki közbenjár a pártfogását kérő földiek és az isteni Főnség között. Itt az ifjú szent klerikusi öltözetben van, jobbjánál egy angyal feszületet tart, előtte pedig egy nyitott könyv és lilom ismertetőjegyei első látásra is, Szent Alajos ikonográfiájából azt a típust idézik, amelyet a római S. Ignazio templomban álló síroltárán az ifj. Pierre Legros alkotott, s ennek nyomán számos változata ismert.[3] Mégis a színvázlat más szentekhez is illő néhány általános attribútuma nem ad egyértelmű választ az ábrázolt személy kilétére.

A helyes meghatározást elősegíti a bozzetto analógiája: a bécsi Mariahilferkirche Sauli Szent Sándor oltárképe 1758-ból, amelyet Paul Troger műveként tartanak számon.[4]

A kép a templom történetének abból az időszakából való, amikor Mária Terézia támogatásával az egész templombelső átalakították.[5]

Sauli Sándor a Bécsben is működő barnabita szerzetesek — nem sokkal előtte —, 1741-ben boldoggá avatott rendtársa volt. Lombard grófi családból származott, Milánóban született 1534-ben. Tizenöt éves korában jelentkezett az akkoriban alapított barnabiták kongregációjában. Felvételi próbaképpen az előkelő ifjúnak vállán keresztet kellett Milánó főterére mennie, hogy ott bűnbánati prédikációt tartson. Előbb teológiai professzor, majd rendi generális lett. Szent V. Pius pápa a korzikai Aleria püspökévé nevezte ki. Felszentelését Borromei Szent Károly végezte. Mint főpásztor a tridentin zsinat szellemében állította helyre az egyházfegyelmet és megújította a hitéletet Korzika szigetén. Később Páviába

helyezték át. Itt érte a halál 1593-ban. Csak 1904-ben avatták szentté.[6] Kultusza állomáshelyein kívül a barnabiták körében él, Közép-Európában alig ismert, népszerűségéről ezért nem beszélhetünk. Azon ritka szentek közé tartozik, akiknek hiteles képmása — Vera Effigies — ismert. Ez az időskori portré a római S. Carlo ai Catinariban van.[7]

Az oltárkép gomolygó felhők és angyalok körében fiatalként mutatja be Sauli Sándort. A festményen egy hasonló angyalfigura nyitott könyvet tart, alatta egy szál lilom, akárcsak Maulbertsch színvázlatán. Nemcsak a kompozíciónál, a főalak gesztusában, de még a zapró részletekben is meglepő a hasonlóság. A bozzettóhoz képest feltűnőbb eltérést csupán a karingre festett stóla és a kép alsó felében a gyermek angyal által tartott püspöki infula attribútuma mutat.

Vajon volt-e kapcsolat, s ha igen, az milyen irányú lehetett Maulbertsch színvázlata és Troger oltárképe között? Nem látszik valószínűnek, hogy egymástól függetlenül egy azonos metszet előképről dolgoztak volna; ugyanis mindkét mű grafikai lapról kevésbé utánozható festői megoldásokban is egyezik, úgymint az égből eredő fény játékában, amely átvillan a főalakon, végigsuhan a Szent felé forduló nagy angyal hátán, majd felette ismét fölcillan egy szárnyaeska borzas tollazatán. Szintén hasonlóak az itt-ott kibukkanó gyermek angyal fejek és szárnyak, melyek a sötét felhőkkel olvadnak egybe.

A színvázlat elkészülésének időpontja a szakirodalom datálásával szemben — 1755—57 — későbbre tolná, ha Maulbertsch Troger után dolgozott volna arra számítva, hogy egyszer majd alkalomadtán felhasználja a jól bevált sémát egy szent megdicsőülésének festéséhez. Maulbertsch életművéből ismeretlen e festői vázlat oltárképek elkészült megfelelője. Következésképpen feltételezhető, hogy ma már alig kideríthető okból ugyan, de az idős mester a nála jóval fiatalabb művész bozzettóját kivitelezte. Esetleg Maulbertsch részéről segítő gesztusra is gondolhatunk, mellyel az öregedő Trogernek azért, hogy megrendelésének idejében eleget tehessen, tervet készített a még csak boldoggá avatott Sauli Sándorról, akinek ikonográfiai típusa akkor még nem volt közhírré, csupán kialakulóban lehetett. Avagy Troger, a bécsi művészeti akadémia professzora a volt növendékét tisztelte meg kitűnő vázlatának felhasználásával? Garas Klára, az okleveles Troger-adatot más képre vonatkoztatva, Maulbertsch körébe utalta és stílus alapján Felix Ivo Leichernek tulajdonította a nagyméretű megvalósítást.



1. Franz Anton Maulbertsch: Sauli Szent Sándor megdicsőülése, 1755–1757 körül. Budapest, Szépművészeti Múzeum



2. Paul Troger: *Sauli Szent Sándor megdicsőülése*, 1758. Bécs, Mariahilferkirche

Mindenképpen kétségtelen a két mű között a kronológiai kapcsolat és a kompozíciós egyezés, melyek alapján az oltárkép témájáról következtetve, — a még ikonográfiailag meghatározatlan Maulbertsch-színvázlatnak — „Sauli Szent Sándor megdicsőülése” címet lehetne adni.

Szilárdy Zoltán

JEGYZETEK

- 1 Garas, Klara: Franz Anton Maulbertsch. Budapest 1960, 36.
- 2 Garas, 1960. i. m. 203. Az ikonográfiai kérdés kiélezésének mellőzésével Garas Klára világít rá a két mű kapcsolatára, az oltárképet inkább Maulbertsch körébe utalva. Lásd: Franz Anton Maulbertsch. Neue Funde. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1971. 7, 15. Vö.: Garas, Klara: Franz Anton Maulbertsch, Leben und Werk. Salzburg 1974, 6. T. A Szépművészeti Múzeum. Budapest 1971, 68 c. kiadványban H. Takács Marianna Gonzága Szt. Alos megdicsőülése címen ismerteti a vázlatot.
- 3 Calvo, Francesco: Chiesa di Sant'Ignazio. Roma 1968, 13–14. Vö.: Szilárdy Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest 1984, 43. kép-magyarázat.
- 4 Aschenberenner, Wanda—Schweighofer, Gregor: Paul Troger, Leben und Werk. Salzburg 1965, 113.
- 5 Pfarrchronik (Wien Mariahilf) — A BMV ux 1758–1801. 9 r. adata szerint: „Pictura S. Josephi e. B. Sauli a Dno Troger.” Lásd: Posch, Waldemar: Quellen und Daten zur Geschichte der Mariahilferkirche. In: Wiener Geschichtsblätter, 10 (70), Jg. Nr. 1, Wien 1955.
- 6 Kaster, Karl Georg: Alexander Sauli. In: Lexikon der Christlichen Ikonographie V., Rom—Freiburg—Basel—Wien 1973. 87–88.
- 7 Schamoni, Wilhelm: Das wahre Gesicht der Heiligen. Leipzig 1938. 150–151.

16. SZÁZADI TÁBLAKÉP AZ EGRI RÁC TEMPLOMBAN

Az egri Rác templom Magyarország legszebb görög-keleti egyházművészeti emléke. Az épület helyreállítását követően a gazdag belső bútorzat képanyagának restaurálása művészettörténeti szempontból meglepetéssel szolgált. Az 1791-ben készített Mária trónus retablójának oltárképébe beépített Istenanya ikonról ugyanis a restaurálás során kiderült, hogy a 16. század második feléből származik, s mint ilyen, ismereteink szerint, hazánkban ez a legrégebbi ikon, amely műemléki templom eredeti tartozékaként került elő.

Érdekes módon a szakirodalom figyelmét a festmény elkerülte. Ez valószínűleg arra vezethető vissza, hogy a hazai ikonállomány nincs teljesen felmérve, ill. szakmai szempontból átvizsgálva. Az eddigi legteljesebbnek tekinthető összefoglaló munka is csak 6 db 17. század végi ikonról tud.[1] Így kialakult az a nézet, hogy 17. század végi ikonoknál korábbi a hazai gör. kel. templomok képállományában nem fordul elő.

Az egri templom története is a 17. század végére nyúlik vissza. 1687-ben szabadult fel a város a török uralom alól. Még ez évben megkezdődött a különböző népcsoportokból álló telepések bevándorlása. Az ortodox vallású görögök, szerbek és dalmátok a középkori Szent Miklós-kapu környékén önálló városrészt alakítottak ki, és megkapták az itt álló gótikus stílusú Ágoston-rendi zárdatemplomot, melyet 1785-ig használtak. A jelenlegi templomot, a középkori épület helyén, II. József engedélyével 1786–88 között építették későbarokk stílusban. A belső berendezési tárgyakat 1788–1804 között Janovich Miklós szerémi faszobrász készítette.

A Mária trónus az ikonosztázzal egyidőben 1791-ben készült el. A trónus hátfalán egy 18. század végi provin-

ciális táblakép látható Szent Háromság ábrázolással. A koronát tartó Szentháromság alá egy Madonna-kép volt beépítve. A Madonna alakját a szabadon hagyott testfelületek kivételével ezüst lemez borította, melyet üvegből készített kövek díszítettek. Mindkét kép jó állapotban volt. A festményt műterembe szállítás után átvizsgáltam, és kiderült, hogy a beépített Mária-ikon hátoldala az alsó részen el van szenesedve. Az ezüstlemez eltávolítása után láthatóvá vált, hogy a kép erősen átalakított. Ezek után a tábláról kiváló minőségű röntgenfelvétel készült.[2] A felvétel kimutatta, hogy a kép felső kb. 1/3-nyi része elégett, melyet fával kiegészítettek, és egy vastag masszaréteggel az egész hátteret lefedték. A felvételen többszöri átfestés is megfigyelhető volt. Ezután elvégeztem a festékréteg megkutatását, amely teljes mértékben igazolta a röntgenfelvételen látottakat. Ennek alapján bebizonyosodott, hogy a táblaképet háromszor dolgozták át:

1. Először a képet körbefűrészelték, majd 5 cm széles léccel kiegészítették. Ekkor az egész hátteret újra alapozták és aranyozták. Mária köpenyét és fejedőjét jobb oldalon kb. 5 cm-rel megvastagították és az eredeti drapériával összedolgozták.

2. Második alkalommal a kiegészítést az tette indokoltá, hogy a felső 1/3 rész elégett. Ekkor a hátsó oldalát a táblának leválasztották és új fára ragasztották. Majd az egész hátteret, az új kiegészítéssel együtt, vastag olajos masszával szintbehozták. A hátteret újraaranyozták és Mária köpenyét barnás vöröses festékkel teljesen átfestették.

3. Az utolsó átalakítást 1791-ben végezték, amikor a táblaképet beépítették az oltárba. Ekkor a hátteret ismét



1. Mária ikon, 16. század második fele. Eger, Rác templom



2. Velencei mester : Madonna, 16. század

újraaranyozták, a drapériát pedig ezüst domborítással borították.

A restaurálás során valamennyi átfestést és későbbi krétaalapozást eltávolítottam. A tisztítás befejezése után úgy döntöttünk, hogy a későbbi időből származó kiegészítéseket biztonsági okból, valamint műtárgytörténeti szempontok miatt megtartjuk.[3] A restaurálás után tehát láthatóvá vált az eredeti festmény töredékes állapotban (1. kép).

Az ikon 37,5×48 cm, temperával fenyőtáblára festett kép. A festményen Mária a kis Jézust jobb karján tartja, fejét szelíden a gyermek felé fordítja. Az övvel átkötött zöld tunika felett sötétbordó pallát visel, mely a fejet is takarja. Haját áttetsző fehér fátyol borítja. A vörös köpenyt és a fátylat a nyak alatt kör alakú, csillogással díszített arany mellboglár kapcsolja össze. Az anyjától kissé kifelé forduló Istengyermek jobb kezét görög rítus szerinti áldásra emeli. Baljában keresztel díszített gömböt tart. Az arany clávuisszal szegélyezett zöld tunikáját a bal váll felett átvetett cinóberpiros köpeny takarja. A tiszta arany háttér krétaalapjába eredetileg a fejek köré virágmintákkal díszített nimbuszt gravíroztak. Ez legépebben Mária jobb válla és a kis Jézus haja közötti félhold alakú részen került elő.

A festmény ikonográfiai szempontból a bizánci Hodi-gitria típusú Mária-ábrázolás egy nyugaton, elsősorban Itáliában elterjedt változata az ún. Madre della Consolazione. A Hodi-gitria-kompozíció esetében, néhány kivételtől eltekintve, Mária bal karján tartja az áldásosztó kis Jézust.[4] Az itáliai festészetben és mozaikművészetben a 13. századtól kezdve ez a képtípus úgy módosult, hogy a gyermek Jézus Mária jobb karjára kerül, és az előtte térdelő donátort áldja meg. Ez a magyarázata annak, hogy az Istengyermek alakja kissé kifor-



3. Krétai-velencei mester táblaképe, 16. század. Ravenna, Museo Nazionale



4. Dubrovnik mester táblaképe, 16. század második fele. Tešanj, Ikonmúzeum

dul a kép széle felé. Gyakran találkozunk olyan megoldással is, hogy a térdelő donátor mögött áll a védőszentje, aki kéztartásával mutatja, hogy védencét az Istenanya jóindulatába ajánlja.[5] Ebből a többalakos kompozícióból vált ki a 15. században ez a képtípus az egri táblán is látható kivágásban.

Egy 16. századi velencei Madonna-kép feltűnő hasonlóságot mutat az egri festménnyel (2. kép). Ez a Madonna stílus, ill. festésmód szempontjából teljes egészében a velencei későgótika alkotása. Egyes részletek szinte pontos átvétele (pl. a kéztartás, a fátyol, Mária vörös köpenyének a bal vállról leomló drapéria megformálása, a kis Jézus zöld tunikájának furcsa hajlított V alakú kivágása stb.) kétségtelenné teszi, hogy az egri kép ennek a velencei festménynek az ún. „krétai-velencei” modorban készített másolata.

A 16. sz. második felében az italo-krétai festők körében ezen velencei Madonna-kép másolása valóságos iparággá vált. Ezt bizonyítja a ravennai Museo Nazionale gyűjteménye, melyben több tucat hasonló ikont láthatunk. Ezen másolatok alapján biztosra vehetjük, hogy az egri kép is ekkor készült. A ravennai gyűjtemény anyagának darabjai azonban részleteiben eltérőek az egri táblától (3. kép). Így ezeknek a mestereknek munkáihoz nem köthető a mi festményünk. A boszniai Tešan városka múzeumban van egy ikon, amely a legapróbb részleteiben is az egri képhez hasonló (4. kép). A rossz állapotban lévő festményen nemcsak az arctípus, a dra-

péria megformálása, a nimbusz gravírozása, hanem a drapériát szegélyező ornamentális díszítő motívum is azonos.[6] A jugoszláviai szakirodalom, különösen az ornamentális díszítés analógiái alapján, a tešani táblát egy 16. század második felében működő dubrovnikai műhely munkájának tartja.[7] Amennyiben ez igaz, akkor nagyon valószínű, hogy az egri kép is egy velencei minta után italo-krétai modorban dolgozó dubrovnikai festő műve.

Ez a feltételezés azért is látszik hihetőnek, mert az Egerbe települt szerbek egy csoportja Dalmácia déli részéről származik. Írásos adataink vannak arra, hogy a 19. század elejéig a tenger melléki szerbeknek külön papjuk is volt.[8] Feltételezhetően ez a csoport hozta magával a 17. század végén ezt az ikont.

Mivel az ezüstlemez eltávolítása után nyilvánvalóvá vált, hogy egy rendkívül értékes és ritka darabról van szó, ezért az átfestések eltávolításának megkezdése előtt, a 18. század végi állapotról hagyományos módon: krétalappal bevont fatáblára, temperával az ikonról pontos másolatot készítettem. A tervtanácsi határozat értelmében erre a másolatra helyeztük vissza a barokk kori ezüst domborítást. Az így nyert képet építettük vissza a Mária trónus retablóképébe. Az eredeti ikon felületi hiányait nem egészítettem ki, hanem töredékes állapotában, mint múzeumi műtárgy kerül bemutatásra.

Bérci László

JEGYZETEK

1 Dinkó Dávidov: Ikone szrpszkik crkava u magyarszkoj. Novi Szad 1973.

2 A röntgenfelvételt Kriston László készítette.

3 A kép restaurálását az Országos Műemléki Felügyelőség restaurátor műhelyében végeztem. Ezúton mondok köszönetet Varga Dezső restaurátorművésznek, aki hasznos tanácsaival segítette munkámat.

4 Viktor Lazarev: Bizánci festészet. Budapest 1979, 165. 83. jegyzet, ill. 126.

5 Gino Povan: Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna. 1979, 21. (Ruzsa György szíves közlése).

6 A két koronát tartó angyal nagyon gyenge kvalitású 18. századi toldás eredménye. A képet eredetileg angyalok nélkül festették. Ezt bizonyítja a ravennai gyűjtemény anyaga is.

7 Nase Starine. Sarajevo 1965. évf. 173–74. lap.

8 Dr. Bihari József: Fejezetek az egri szerbek és görögök történetéből. Eger, Pedagógiai Főiskolai füzetek (41.) 1956.

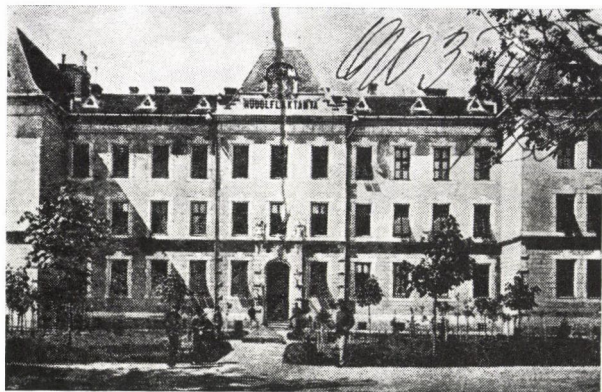
PÁRTOS GYULA ÉS LECHNER ÖDÖN: A RUDOLF LOVASSÁGI LAKTANYA TERVEI (1886 – 1887) A BÁCS-KISKUN MEGYEI LEVÉLTÁRBAN

Vámos Ferenc Lechner Ödön ifjúkori működését elemző cikkében[1] Lechner kecskeméti munkáit ismertetve a Városháza mellett a 8-as közös huszárok laktanyatelepét említi mint korai (1882 körüli) munkát, amelynek tervei a kecskeméti levéltárban lehetnek.

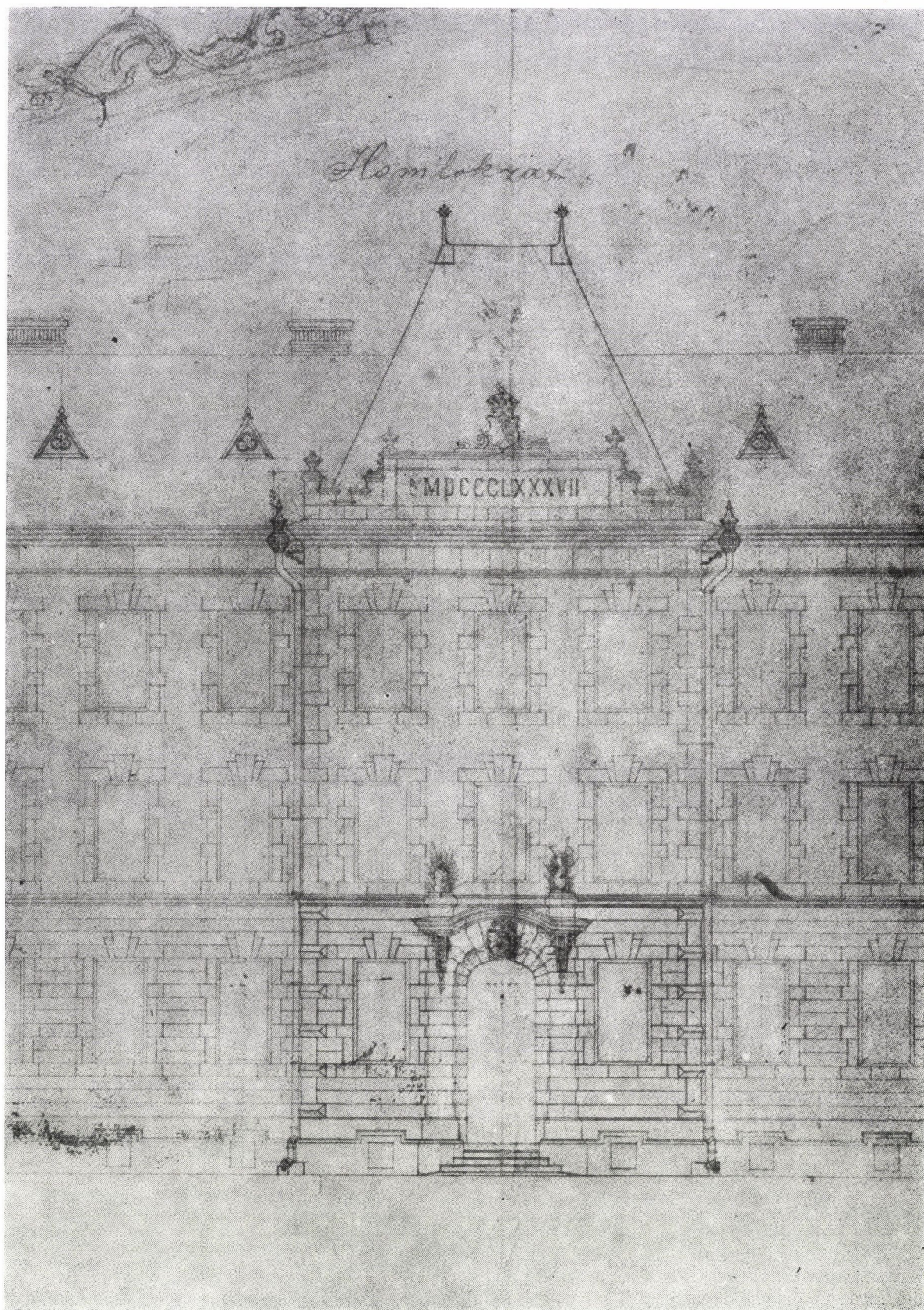
A Bács-Kiskun megyei Levéltár tervanyagában számos, Kecskemét város területén épült, vagy oda tervezett laktanya tervei találhatók.[2] Az egyes épületegyüttesek neve változott az idők folyamán, így a nyilvánításban is különböző néven szerepelnek. A „8-as

közös huszárok” elnevezést csak az tette világossá, hogy 1882 körüli terveket és huszár(lovassági) laktanyát kell keresni. Végül a Polgármesteri iratok közül került elő egy tekintélyes (mintegy 200 tervet, tervmásolatot) tartalmazó tervcsomag Lechner Ödön: Rudolf laktanya felirattal.[3] A tervek főként a műszaki — technikai megoldásokkal foglalkoznak, illetve az egyes építészeti részletformákkal. Az épülethomlokzatoknak is inkább a részletei szerepelnek: a plasztikai díszítéstől a párkány tagozásig. A tervlapokon „Pártos Gyula és Lechner Ödön” vagy „Pártos és Lechner helyett Rauscher Miksa műépítészek” aláírás és 1886. illetve 1887. évi dátumok szerepelnek. A Pártos és Lechner sorrend, mint ezt Vámos Ferenc is kifejtette, megállapodás és — mint ebben az esetben is láthatjuk — Pártos irodai, szervezői tevékenységének eredménye.

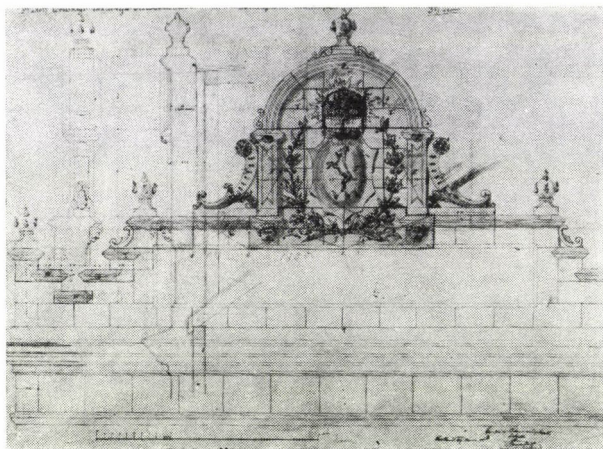
Lestár Péter polgármester javaslatára Kecskemét városa már 1881-ben gyalogsági laktanya építésére szánta el magát. A bankügyletekben járatos Lestár kiszámította, hogy az építkezéshez ugyan kölcsönre van szükség, de ez az összeg az 1879. évi 36. tc. 33.§ értelmében, megtérül mivel „a laktanyába való beszállásért . . . 25 éven keresztül megtérítést fizet a honvédelmi minisztérium.”[4] Így a lakosság is megszabadul a beszállásolás anyagi és erkölcsi hátrányaitól, és a város is visszanyeri laktanyának használt épületeit. Az építkezést a honvédelmi minisztérium kezdetben engedélyezte, majd újabb és újabb feltételeket állított. 1883-ban — mikorra a város már terveket is készítettett — lecsökkentették a Kecskeméten állomásozó katonaság létszámát. Így nyilvánva-



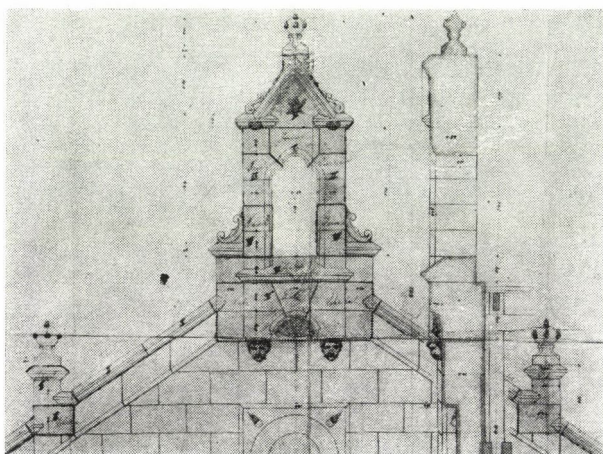
1. A Rudolf-laktanya törzstiszti épülete. Képeslap



2. Pártos Gyula—Lechner Ödön : Rudolf lovassági laktanya. A törzépület homlokzata, részlet. Papír, ceruza, 1886



3. Törzépület oromfala. Pausz, tus 1887



4. Törzépület lépcső oromfalának terve, részlet. Pausz, tus, 1887

lává vált, hogy „a katonai kormányzat nem akarja, hogy a város kaszányát építsen, hiszen sokkal kényelmesebb a hálókrajczárokat kifizetni a csekély számú legénység után, mint 25 éven át a kaszányatörvény szerinti drága bért fizetni.”[5]

A város ekkor újabb ajánlattal állt elő: a Ceglédén állomásozó, s ott sok bajt okozó lovasezred számára építenek laktanyát. Miután 1884-ben megérkezett a miniszteri leirat az engedéllyel és a létszám meghatározásával, hozzákezdtek az általános építési tervet kidolgozásához. Ebben Lestár Péter polgármester, dr. Kecskeméti Lajos és Pártos Gyula építészeti szakértő vettek részt.[6] A tervezet engedélyeztetése után 1885 januárjában Hauszmann Sándort bízták meg az elhelyezési tervek és költségvetés elkészítésével.[7] A költségeket a gyalogsági laktanyánál ismertetett módon fedezte a város. Az 1886. január 8-i közgyűlésen Hauszmannnak javasolják, hogy

Pártossal együtt készítse el a laktanya terveinek a különböző (katonai, városi) hatóságok által előírt módosítását.[8] Majd január 26-án Pártos és Lechner építészeket bízta meg a részletes tervezéssel és a kivitelezéssel[9] Pártos, mint láttuk, szakértőként már a legelső tervezetnél megjelent 1884-ben, Lechnert csak az épületek végső formáját adó kivitelezésbe és részletes tervezésbe vonták be 1886-tól. Tervezői tevékenységére a gondosan megoldott részletek s a más épületeken is alkalmazott „Lechner-motívumok” utalnak. Ezek alkalmazására a funkció miatt igen kevés helyen volt módja. A törzstiszti épület homlokzata[10] (egyetlen kidolgozott homlokzatrajz a tervcsomagban) három szintes, 15 tengelyes, közép és két oldalrizalitot mutat. A plasztikával is hangsúlyozott középrizalit három tengelyes, az oldalrizalitok 2—2 tengelyesek, fölöttük manzárd tető van. A kapu fölött látható — a hadviselést általánosan szimbolizáló — páncélból és fegyverekből kombinált dombormű már 1871-ben, az akkor még Puntzmann nevet viselő Pártossal közösen tervezett Honvédménház homlokzatán is megjelent.[11] Az oromzaton elhelyezett címert és a lépcsőházat a reá jellemző — az épület rendeltetésére utaló — jelképes motívumokkal díszíti, egyéni módon. A bajszos fej a magyar katona típusát mutatja, míg a címer körül és a lépcsőházi korláton elhelyezett gömbök lángoló bombácskák. A díszítőelemek közt feltűnik a későbbi épületeken — így a kecskeméti városházán is — alkalmazott „hold” motívum. Az egyszerű homlokzatot az ablakok körüli armirozás is díszíti. Már nem Lechnerre, hanem a korabeli építési gyakorlatra jellemző, hogy a faragott köveket (melyekből a dekoratív elemek készültek) kőfaragókra osztották ki. Ezt a rajzoknál talált neveket; Lutz, Wenzel, Scheibel, Jakula stb. jelzik. A számolt köveket más-más mester faragta, s helyben építették össze.

Most a részletekről térjünk vissza az építéstörténetre. A vállalkozói versenytárgyalást 1886 februárjában tartották. A szegedi „Erdélyi, Heitzmann és Milkó” kapták a megbízást[12] Augusztus 14-én már a bokrétaünnepséget rendezték meg.[13] 1886. november 16-án összeomlott — a Schlick-féle vasgyár hibájából — a vasszerkezetű lovarda teteje, ám az 1887. október 1-i határidőt így is betartották.[14] Az építkezés alig 19 hónap alatt elkészült, ami egy 23 épületet magába foglaló, 20 holdon elterülő laktanya-komplexumnál igen gyors és pontos munkát kívánhatott.[15] A szeptember 15- és 16-án a polgármester (Lestár Péter) és két szakértő által tartott szemle a laktanyát „úgy egészségügyi, mint katonai szempontból teljesen kifogástalannak” találta.[16] Október elsején a Ceglédre érkező 7-es huszároknak ünnepélyes körülmények közt átadták a laktanyát.[17] A munkálatokban Lechnerék, Rauscher Miksa és a vállalkozó „Erdélyi, Heitzmann és Milkó” mellett az említett budapesti Schlick-gyár (bádogozás és a két fedett lovarda tetőszerkezete), Árkay Sándor budapesti műlakatos (egyéb lakatosmunkák), Rainer Károly szegedi műasztalos (asztalosmunkák) és Nagy Pál esztergomi kőfaragó vettek részt. Érdekes, hogy közülük Rainert és Árkay Sándort a Városháza építkezésénél is alkalmazták majd, az építésszek (Pártos és Lechner) javaslatára, akik a Rudolf-laktanyán végzett jó munkájukra hivatkoznak.[18]

Simon Magdolna

JEGYZETEK

1 Vámos Ferenc: Adatok Lechner Ödön ifjúkori működéséhez Művészet, 1964. szeptember 10—11. A legújabb Lechner-monográfia is ezt az adatot közli: Bakonyi Tibor—Rubinszky Mihály: Lechner Ödön Bp. 1981 179.

2 Bács-Kiskun Megyei Levéltár, Tervrajzok (továbbiakban: BKML, T.) II. 8; VIII. 8; XV. 3; XIX. 4: volt huszárlaktanya 1909. XIX. 5: Erzsébet-laktanya, Régi honvéd laktanya.

3 BKML, Polgármesteri iratok 2.

4 Kecskeméti város Közigazgatási Jegyzőkönyvei (továbbiakban: Közgy. J.) 1881. év 99. tétel, április 8-i közgy.

5 Kecskeméti Lapok (továbbiakban K. L.) 1883. március 18.

6 Közgy. J. 1884. év 10. t. február 8-i közgy.

7 Közgy. J. 1885. év. 5. t. január 16-i közgy.

8 Közgy. J. 1886. év 1. t. január 8-i közgy.

9 Közgy. J. 1886. év 11. t. január 26-i közgy.

10 Az épület most is katonai objektum ezért nem lehet fényképezni. Így a homlokzatot egy I. világháború körül készített képeslapról közlöm.

11 Kismarthy Lechner Jenő: Lechner Ödön Bp. 1961. 13. p.

12 K. L. 1886. febr. 28.

13 K. L. 1886. aug. 22.

14 K. L. 1886. november 21.

15 K. L. 1886. november 28.

16 K. L. 1887. szeptember 25.

17 K. L. 1887. október 1.

18 K. L. 1887. október 7.

LE DESSIN SOUS-JACENT DANS LA PEINTURE. COLLOQUES I—IV. LOUVAIN-LA-NEUVE 1979—1981

Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque I et II organisés par le Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, 1975, 1977. Édité par D. Hollanders-Favart et R. Van Schoute. Université Catholique de Louvain. Institut Supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art. Document de travail No. 10. Louvain-La-Neuve, 1979.

Le dessins sous-jacent dans la peinture. Colloque III. Le problème Maître de Flémalle-van der Weyden. 1979. Édité par D. Hollanders-Favart et R. Van Schoute. Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques. Université Catholique de Louvain, Institut Supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art. Document de travail No. 11. Louvain-La-Neuve, 1981.

Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV. 1981. Le problème de l'auteur de l'œuvre de peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions. Édité par Roger Van Schoute et D. Hollanders-Favart. Université Catholique de Louvain. Document de travail No. 13. Louvain-La-Neuve.

Rendhagyó recenziómat azzal a céllal írtam, hogy a hazai szakemberek számára adjak tájékoztatást nem csupán egy új technikai eljárásról a festmények vizsgálatában, hanem a 15—16. századi táblaképfestészet kutatásának legújabb „trend”-jét ismertessem. Gyanús a trend szó, hiszen a hétköznapi életben divatot jelenthet. Az új vizsgálati módszerek, melyek a hetvenes években születtek, a 80-as évekre alapjaiban változtatták meg szemléletünket és kutatási módszereinket egy területen. A festmények laboratóriumi vizsgálata nem csupán új technikai eredményeket hozott létre, hanem a művészettörténeti kutatás új metodológiáját is. Nolens-volens ezen a területen a festmények technikai vizsgálatának adatai nélkül nem lehet meg a stíluskritika sem. A művészettörténeti kutatásban egy teljesen újfajta gondolkodásmódot is hozott ez a tudományág.

Ennek az új tudományágnak egyre szerteágazóbb praxisából és irodalmából ezúttal csak az infravörös sugarak által láthatóvá tett rétegről, a festmény előkészítő rajzáról kívánok szólni. Ez a rajz magára az alapozásra készült, Olaszországban pedig az imprimitúrara. Elsőként itt is, csakúgy mint a konferencián a terminológia kérdését kell tisztázni. Sok vita után a konferencián megszabták a terminológiát (I. kötet 38. old.), melyben a dessin sous-jacent, underdrawing, Unterzeichnung, disegno sottomante kifejezéseket fogadták el. A német Vorzeichnung egyértelműen eltűnt, illetve redukálódott értelme az előkészítő rajzra, vázlatra, tehát a festménytől független rajz jelölésére használják. A festmény alatt levő rajz tehát, ami a technika segítségével most szinte önállóan képezi e vizsgálatok tárgyát, az Unterzeichnung, rosszul hangzó magyar megfelelője az alárajzolás. Az alárajzolás tehát magára a festmény hordozó anyagára készített rajz. (Vö. K. Nicolaus: DuMont's Handbuch der Gemäldekunde. Material, Technik, Pflege. Köln, 1979).

Az infravörös felvételek és a reflektográfia technikai mibenlétéről, eszközeiről és műhelytitkairól nem vagyok hivatott számot adni. A konferenciának sem ez volt az elsőrendű programja, de a technikai felszerelésről esik szó több közleményben is. (A következőkben a fenti három kötetet az egyszerűség kedvéért I., II., III. számmal jelölöm. A technikáról tehát: I. kötet 16—18, 32—36. old., II. kötet 105, 11, 131. oldal, III. kötet 101, 129, 171. oldal.) Északma nagy „varázslója”, legnagyobb szak tekintélye és első úttörője J. R. J. van Asperen de Boer ennyit árul el magáról a felszerelésről: egy Grundig típusú FAH 70 TV kamera, egy Hamamatsu N-124 infravörös vidiconnal, melyet egy Grundig BG 12 típusú monitorral

köt össze. Kodak Panatomic filmre fotózza a TV monitorról a kivetített képet. Ugyanezt a berendezést használja a Metropolitan Museum is.

Miről van itt szó tulajdonképpen? A harmincas években indultak azok a kísérletek, melyek mindenfajta beavatkozás nélkül, különféle fotótechnikai eljárásokkal vizsgálták a műtárgyakat. Gondoljuk el, hogy milyen későn, csak 1927-ben használt egy flamand gyűjtő (Renders) először makrofotográfiát a kutatásban! A fekete-fehér fotográfia, a makrofotó ma is a kutatás legfontosabb eszköze a festéstechnika vizsgálatában. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a műtárgyfotó, elsősorban a festményről készült fotó maximális tónusgazdagsága a múzeumi kutatás kiindulópontja, és nagyon kevés műhely tudja előállítani azt a tökéletes felvételt, amelyet a Berlin-Dahlem múzeum vagy a Kunsthistorisches Museum fotósai. A Szépművészeti Múzeum és a többi magyar gyűjtemény külföldi kutatóknak küldött gyenge minőségű felvételei sok esetben a mű attribúciójának degradálását eredményezték . . .) Másrészt a kitűnő minőségű felvételek és részletnagyítások hozzájárulhattak például a vitatott budapesti Dürer kép újabb átértékeléséhez és a düreri festéstechnikával való összehasonlításához is. (Vö. Urbach Zs.: Ein Burgknairbildnis von Dürer? Probleme des Budapestes Bildes. Ein Versuch. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, 1985.)

1938-ban Christian Wolters már összefoglalhatta a röntgen sugárral végzett vizsgálatok eredményeit. Ez a technika lényegében nem sokat változott, csak finomodott. Lehetőségei igen korlátozott eredményt adnak. (C. Wolters: Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte. Frankfurt a. M. 1938.)

Az első infravörös felvételeket festményről R. A. Lyon tette közzé 1934-ben. A módszert a brüsszeli intézet későbbi megalapítója, Paul Coremans fejlesztette tovább. G. Wehlte 1955-ben kiadott cikke (Maltechnik) és Madeleine Hours, a párizsi Laboratoire vezetőjének 1956-os közleménye jelzi az új eljárás technikai hőskorát. Először fekete-fehér majd később színes infravörös felvételek készültek. Az infravörös érzékenységu filmre vagy lemezre készült felvételeken, akárcsak a ködön, áthatol a nagy hullámhosszú fény és a festékréteg és lakkréteg alatti rétegekig hatol el. Elsősorban a fehér és a vörös festékréteg alatti rajzot mutatja meg, és csakis a feketével készült rajzot mutatja. Nem látszik ezen a vörössel vagy barnával készült rajz. Ennek a továbbfejlesztése az az infravörös kép, melyet egy TV képernyőjére lehet kivetíteni.



1. Hugo van der Goes után: Krisztus siratása. Infravörös felvétel. Szépművészeti Múzeum, Budapest

Johannes Taubert, a fiatalon elhunyt művészettörténész 1956-ban írt marburgi disszertációja foglalkozott először a technikai eredmények értékelésével, (Die kunstwissenschaftliche Auswertung naturwissenschaftlicher Gemäldeuntersuchung) és lett a kiindulópontja az új metodológiának. 1958-ban került publikálásra a két Dieric Bouts tábla összehasonlító vizsgálata (Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique I. 1958.) és ettől számíthatjuk a művészettörténet új segédtudományának a nagykorúságát. A brüsszeli intézet Les primitifs flamands corpus köteteinek sora egyre több technikai vizsgálatot közöl ezután.

A technika azonban rohamosan fejlődött tovább. A holland Van Asperen de Boer 1966-ban megjelent cikke, majd 1970-ben publikált doktori disszertációja tette ismertté az új infravörös reflektogram-eljárást. (Reflectography of Paintings using Infrared Vidicon Television System. Studies in Conservation, 14. 1969 és uo. 19. 1974, illetve Infrared Reflectography. A Contribution to the Examination of earlier European Paintings. Amsterdam, 1970.) A vidiconos áttételi rendszerben monitoron lehet vizsgálni a festmény rajzát, illetve lehet erről fényképet készíteni. Ezzel az új eljárással lényegesen többet lehet feltárni és vizsgálni. Előfordul az is, hogy a korábban publikált egyszerű IR felvételeket az új készülékekkel megismételve, egészen eltérő, illetve gazdagabb rajzi anyag került felszínre. (Például a louvaini Gnadenstuhl festmény vizsgálatáról, vö. III. kötetben R. v. Schoute és H. Verougstraete-Macq cikke). Az új infravörös reflektográf tárta fel Lucas van Leyden, Jan van Scorel képeinek káprázatos rajzi világát is, Asperen de Boer vezetésével. Nyugat-Európában és Amerikában

a laboratóriumok nemcsak gombamód szaporodnak, de egyre tökéletesebb technikai felszerelésükkel ontják a kutatás számára az új felvételeket, adatokat: Amsterdam, Brüsszel, Párizs, München, később Nyugat-Berlin, végül Bécs, ahol a Denkmalmant laboratóriumában csak 1979 óta tudnak IR felvételeket készíteni. A szocialista országokban is készülnek IR felvételek, Csehszlovákiában és a drezdai restaurátor műhelyben. Magyarország adminisztratív okok, anyaghiány miatt ismét megkésett. Az első kísérletek után a kutatás abbamaradt. Ezekről a recenzió végén külön kívánunk szólni.

A laboratóriumok ontották az új felvételeket, de csak kevés művészettörténész „vette a lapot”, és használta fel ezeket a kutatásban. Elsősorban a brüsszeli IRPA munkatársai élnek a lehetőséggel. A kutatás természetesen



2. Memling műhelye: Gábor arkangyal. Grisaille, feltárás után. Szépművészeti Múzeum, Budapest



team-munka, speciálisan képzett restaurátor, technikus és művészettörténész közös munkája lehet. Itt közbevetőleg jegyzem meg, hogy nem minden országban választja el olyan mély szakadék a múzeumi művészettörténészt a restaurátortól, mint nálunk. A világ vezető restaurátorainak nagy része művészettörténeti diplomával is rendelkezik (pl. C. Wolters, H. Kühn, K. Nicolaus, Asperen de Boer stb.). De a művészettörténészek képzésében is egyre nagyobb szerepet kap a technikai ismeretek és a restaurálás kérdéseinek oktatása, akár a londoni Courtauld Intézet akár a New York University, Institute of Fine Arts tanrendjében. A vidiconos reflektográf pedig legújabbban szinte teljesen a művészettörténész kutató eszköze, hiszen senmiféle összefüggésben nincs már a kép restaurálásának kérdésével, csakis az attribúció, a festéstechnika vizsgálatára, a mester és műhely közreműködésének kérdéseire keresi a választ. A modern felszerelés kiállítóteremben is használható vagy műteremben. Ennek az új tudományágnak az úttörői Nicole Veronee-Verhagen, Micheline Comblen-Sonkes, Roger Van Schoute, Catheline Périer-d'Ieteren éppúgy a művészettörténet felől érkezett, mint az amerikai gárda, Molly Faries vagy Marion Ainsworth.

A három louvain-i konferencia anyaga összefoglalja az eddigi eredményeket és rövid bibliográfiát is ad e témához. Nem célom itt a 60 előadás felsorolása vagy részletezett ismertetése. A konferencia foglalkozott ugyan más technikák, a freskó, a tapisserie, a hímzés, a miniatúra előrajzolásainak vizsgálatával is, de a hangsúly a 15–16. századi táblaképek vizsgálatán volt. Öt-hatezerre tehető a fennmaradt németalföldi táblaképanyag, amelynek vizsgálatához kétségtelenül a technikai vizsgálatok eredményei fűzhetnek új eredményt.

Az IR vizsgálatok tárgya tehát a festményen láthatóvá tett rajz. A flamand primitívek esetében például olyan mesterek rajza, akikről nem maradt fent, vagy eddig nem lehetett azonosítani rajzot. Sok esetben és műfajban az autonóm rajz kialakulásának korszaka előtt készült rajz látható a felvételeken. Ismeretlen emlékeanyag került tehát a felszínre, melynek értékelése új problémákat vet fel. A művészettörténész számára az alapvető kérdés az, hogy milyen stíluskritikai módszerrel kell megítélnie a festmény alárajzolásának szánt rajzot? Ugyanolyannal, mint az autonóm rajzot, a vázlatot, az előkészítőrajzot, műhelyrajzot? Melyik kategóriába sorolható be az alárajzolás? Rokonaival, a festmény előkészítő vázlattal vagy műhelyrajzzal hasonlítható össze? De ezekből rendkívül kevés maradt fent a korai időkben. Vagy csupán a mintalapokkal, patronokkal vethetők össze, melyek, mint tudjuk a 15. századi műhelyek fontos tárgyai voltak, de oly kevés maradt ránk? Ha pedig autonóm rajzként vizsgáljuk az infravörös technika segítségével feltárt rajzot, akkor összehasonlítható-e a mester rajzaival, avagy mint méretében és céljában az autonóm rajztól eltérő jelenséget értékelhetjük? Egyáltalán a rajzművészet vizsgálati körébe tartozik vagy csupán a festéstechnika egy fázisa? Egy hihetetlenül gazdag anyagra bukkant a kutatás, mely sok eddigi eredményt módosít. Ezek az alapvető kérdések vetődtek fel a konferencia előadásainak legtöbbjében is.

A kutatás merőben gyakorlati okokból néhány mester és néhány problémakör vizsgálatával indult meg, mint például a Flémalle-i Mester és Rogier van der Weyden műveinek vizsgálatával, illetve szétválasztásával kísérleteznek, hiszen ebből a körből éppen elég nagy rajzi anyag is maradt fent. M. Sonkes egy Corpus-kötetbe való anyagot közölt ezekből. Elsőként ő vetette fel a fennmaradt rajzok és a festményeken előkerült alárajzok stíluskritikai összevethetőségének kérdését (Rogier van der Weyden dessinateur. Comparaison de ses dessins autonomes et du dessin sous-jacent des ses tableaux. Bulletin de l'I. R. P. A. XVI. 1976/77).

3. Délnémet festő, 1520 körül: Segítőszentek-oltár. Bal oldali szárny külső táblája. Szt. Jakab(?)



4. Délnémet festő, 1520 körül: Segítőszentek-oltár. Jobb oldali szárny belső táblája, részlet. Lovagszentek. Szépművészeti Múzeum, Budapest

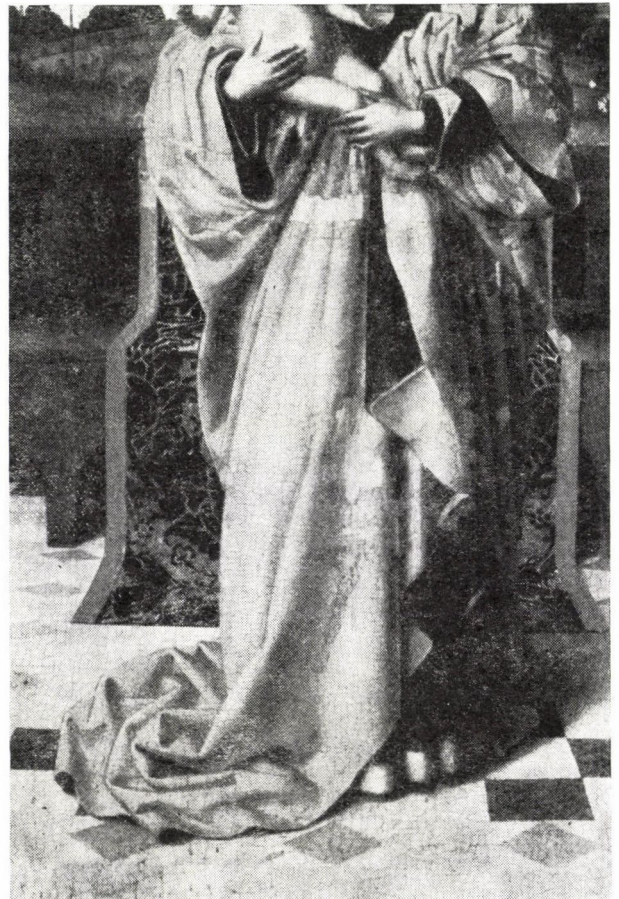
A kongresszuson M. S. Frinta (II. kötet) vetette fel ismét az alapkérdést, azaz hogyan értékelhető az alárajznak készült rajz stílusa, a művész egyéni formanyelvét, stílusát tükrözi-e vagy csupán egy korszak technikai műhelytradícióját? Szerinte nem szabad úgy értékelni ezeket, mint az autonom rajzot, nemcsak anyaga, technikája, de mérete és funkciója is alapvetően különbözik tőle. Frinta ezt a Rogier-Flémalle-i csoportra definiálja, és mint látni fogjuk, a 16. századi flamand és német festőknél ez a kérdés újra másképp válaszolható meg. Az aprólékos morfológiai vizsgálatok az alárajzolás formáit, a sraffirozás módozatait nem annyira a mester egyéni stílusának tartják, mivel nem mindig vethetők össze a mester fennmaradt rajzaival vagy grafikáival.

Bármilyen meglepetés is, de a Schongauernek tulajdonított festmények alárajzolásai csak nagyon kis mértékben hasonlítanak grafikáinak vonalvezetéséhez, stílusához. A festmények rajzai sokkal nagyvonalúbb, szabadabb stílust mutatnak. (A. Châtelet közleménye, III. kötet). Az alárajzolásaként készült rajz tehát nem autonóm művészeti forma, hiszen a mester sem láthatónak szánta, mégis rendkívüli tanulságot mutat. Az alárajzolás célja minden esetben a formák és az alakok elrendezése, a fény-árnyék jelzése, különféle intenzitások jelölése a táblán, — a 15. században éppúgy, mint később akár a 18. században is, csak azok a vászonra ecsettel készültek, és egyelőre nincs olyan vizsgálati eszköz, mely láthatóvá tenné.

A három konferencia előadásainak többsége nagyon értékes, de összességében még nehezen értékelhető adat és anyagközlés, melyekben Béctől Lisszabonig a kutatók és restaurátorok beszámolnak az általuk vizsgált műveken feltárt alárajzolásról. Ezek az első közlések fontosak, de csak akkor értékelhetők, ha idővel művészettörténeti rendbe foglalja őket valaki. Az új vizsgálati módszer

elmélete és gyakorlata nem véletlenül a flamand primitívek vizsgálatában nőtt naggyá, melyről a brüsszeli majd a louvaini intézet munkatársainak többéves munkája ad fogalmat. Ezzel a hosszú gyakorlattal és egzakt tudományos megközelítéssel lehet olyan szerénységű közleményeket csak közreadni, mint amilyent a konferencián például M. Sonkes-Comblen tett közzé a Flémalle-i Mester dijonai Nativitas képének vizsgálatáról (II. kötet) vagy H. Verougstraete-Marc az Edelheer-triptychonról (II. kötet).

Az anyagközlések másik csoportja már konzekvenciák levonására és továbbgondolkozásra is serkent. Néhányat említék ezek közül. Memling munkamódszerének látványos leleplezése volt D. Hollanders-Favart vizsgálati eredménye a Nieuwenhove diptychonról (III. kötet). Ennek attribúciójához eddig sem merült fel kétség, mégis az infravörös vizsgálatok bizonyították, hogy egy mester, egy műven belül is kétféle munkamódszerrel dolgozhatott. A Madonna-tábla „lineáris alárajzolása” (a konferencián elfogadott terminus technicus, nem a fogalom hagyományos értelmében értendő), az összefüggő merev kontúrokból áll, a sraffirozás merev párhuzamos rendszere nem mutat sehol sem javítást, módosítást összességében száraz és semmitmondó. A Madonna rajza a Memling-műhelyben sokszor ismételt patron alapján készült, egyszerűen átirja a modellt Nieuwenhove megrendelésre is, pedig a mester készítette. A donátortábla alárajzolása frappáns kontrasztja ennek. Rövid vonásokkal, a formákat kereső, sokszor önmagát korrigáló friss rajz ez, mai értelemben vett krocki, amely nyilvánvalóan a modelltől készült közvetlenül „au vif”, azaz élet után. (Arra, hogy portré esetében is készülhetett pontos előkészítő rajz, Jan van Eyck Albergti kardinálisról készített rajza a



5. Petrus Christus: Mária gyermekével. Részlet. Infravörös felvétel. Szépművészeti Múzeum, Budapest



6. Jörg Breu : A keresztfelállítás. Részlet. Infravörös felvétel. Szépművészeti Múzeum, Budapest

bizonyíték, mégis elképzelhető volt ezek szerint a modellről készített festménynél ennek kihagyása is.) 15. századi portrék vizsgálatában az alárajzolás feltárása tehát a munkamódszer kutatásában játszik szerepet.

A festmény alárajzolása a fentiekhez hasonlóan funkciója szerint változik Joos van Cleve művein is, amit M. Wynn Ainsworth bizonyított a Metropolitan Museum 8 festményével kapcsolatban (III. kötet). A Kálváriatriptichon alárajzolása tökéletesen olvasható, a festmény kompozíciójának pontos és teljes rajzát adja. Ezt a rajzot valósította meg a kivitelezés, semmi eltérés rajz és festmény között nincs. Kivétel a táj, mely nincs alárajzolva. A kutatás eddig is más kéznek tulajdonította, ezt a feltételezést a vizsgálat bizonyossá tette. Ebben az esetben feltehető, hogy a triptichonhoz készült egy pontos előkészítő rajz is papíron, mert a táblára javítás nélküli pontos rajz került. Egy másik képen, az Angyali üdvözlésen is láthatóvá lett a pontos és részletes rajz, még az angyal drapériájának redői is meg vannak rajzolva, holott a festményen később a sematikus brokátmustra eltakarta a formákat.

Bármilyen meglepő, de az is előfordul, hogy az alárajzolás és a festmény különböző kéz munkája. M. Faries publikált itt (III. kötet) két táblaképet a Scorel-műhelyből, melyek alárajzolása lényegesen magasabb kvalitású, mint az elkészült festmény, és közelebb áll a mesterhez mint maga a kép. Ilyen esetben feltételezhető, hogy a műhely fejezte be a képet. Ebben a közleményben egyébként kulcsszerepe van a Szépművészeti Múzeum egyik rajzának, melyet Gerszi Teréz katalógusa és kutatásai után a szerző a megtalált kép alapján pontosabban definiál ikonográfiai szempontból. Érvei ugyan nem minden-

ben meggyőzőek, mivel az általa publikált és a budapesti rajz nyomán készült festmény kvalitása sokkal gyengébb. Témája szerinte: Krisztus megáldja a gyerekeket és nem József jelenet. Hasonló eredményre jut J. Folie is az általa már korábban publikált Heemskerck-műhely kép vizsgálatával kapcsolatban is, azaz a rajz prioritása a kivitelezéssel szemben itt is feltűnő (III. kötet). Az újabb reflektogramon látható rajz ugyan összevethető a mester rajzaival, a festmény mégis műhelymunka, és a szerző óvatosságból még a monográfussal, R. Grosshansal szemben is fenntartja véleményét.

Sokszor azonban a legnagyobb mesterek vagy a legproblematisabb állapotban levő táblák vizsgálata nem hozza meg a várt eredményt. A bostoni Rogier van der Weyden: Szt. Lukács festi a Madonnát tábla újabb vizsgálata (M. Faries) sem hozott jelentős új eredményt az attribúció kérdésében. A kötet talán legkeserűbb közleménye Hieronymus Bosch műveinek vizsgálatáról számol be, (H. Vandenbroeck III. kötet). Bosch, a festéstechnika nagy megújítója, akinek *alla prima* festésmódjáról még Vasari is megemlékezik, akinek művein még az alárajzolás is látható, — ezúttal is kifogott a kutatáson. Az infravörös vizsgálatok alig eredményeztek többet, mint amit eddig tudtunk. Kár, hogy a szerző a negatívumokból helytelen következtetéseket von le a mester és műhely, ill. a kronológia kérdésében.

Mindhárom kötet főtémája a Flémalle-i-csoport és a Van der Weyden-csoport táblaképein folyamatosan végzett rendszeres kutatások közlése. A team-munkáról van Asperen de Boer számol be (II. kötet). M. Sonkes óvatos következtetéseivel szemben M. Frinta a töle megszokott preconcepciókat alkalmazza ezekre a vizsgálá-

tokra is. Rogier műveinek vizsgálatában azonban már sok egzakt eredmény született, mint pl. N. Veronee-Verhaegen vizsgálata a Beaune-i oltáron. Az oltáron elkülöníthető különféle stílusú és kvalitású alárajzolás alapján nemcsak a mester és a műhely tagjainak szétválasztása volt lehetséges, hanem választ kaptunk egy ilyen nagy megbízás kivitelezésének a menetére is. A koncepció, a kompozíció a mester műve. Tőle való a főalakok előrajzolása, de található a művön egy másik kéz rajza is, amit talán a mester egyik compagnon-ja készített. Még arra is van példa, hogy a compagnon által felrajzolt figurát végül is a mester festette meg. A passió eszközeit tartó angyaloknak pedig sem a rajza sem a festett része nem tőle származik, a műhely egyik segédjének a munkája lehet. Tehát nemcsak horizontális, hanem vertikális együttműködés is leplezhető egy 15. századi műhelyben. Különben Rogier van der Weydenről a konferencián kívül is igen jelentős eredmények születtek, R. Grosshans publikációiban, amikor a Miraflores-oltár és a János-oltár, illetve a Blade-lin-oltár vizsgálata történt meg Berlinben (R. Grosshans: *Infrarot Untersuchungen zum Studium der Unterzeichnung auf den Berliner Altären von Rogier van der Weyden*. Jahrbuch der Preussischer Kulturbesitz, Bd. XIX. 1982).

Egy kisebb, de rendkívül érdekes mester esetében végérvényesen tisztázni lehetett az alárajzolás stíluskérdéseit és a mester fejlődését, ez C. Perier-d'Ieteren kutatásainak és az I. R. P. A. technikai segítségének volt köszönhető. (III. kötet). Coter rajzstílusa, mely őt Goes és Joos van Cleve közé helyezi, sajátos fejlődésen ment át. Rajzai, a festményekkel ellentétben biztos kézzel tanúskodnak és nagyvonalúan, szabadon fogalmazó, erőteljes mestert mutatnak. A képein megtalálható erőteljes

árnyékokat az alárajzoláson erőteljes sraffirozással jelzi. A szerző arra azonban már nem keresett választ, miért éppen ennél az archaizáló mesternél, akinél szinte idézetként jelentkezik a nagy elődök formavilága, — jelenik meg az alárajzolásaiban az autonóm rajz szabadsága a flamand művészetben. (A szerző a budapesti két Coter kép vizsgálatát a Szépművészeti Múzeum Közleményeinek 58/59. kötetében, 1982-ben közölte, de ekkor még nem készíthetett infravörös felvételt.)

A louvaini kongresszuson is nyilvánvalóvá vált, hogy az eredmények még nem foglalhatók össze. Mégis sok új szempontot kell a kutatásnak figyelembe vennie, így pl. az eltérő a rajz és a festmény stílusa, kvalitása között, vagy egy művön belül az eltérő rajztípusokat tanulmányoznia. A nagyobb oltárokon dolgozó több kéz szétválasztását ez a vizsgálati módszer pontos érvekkel tudja alátámasztani, például a melbourne-i oltáron. A jelenleg folyó kutatások feladata az elkészült felvételek folyamatos közlése, és azok aprólékos „morelliánus” morfológiai vizsgálata. Az alárajzolás tipológiájának felállítása az első cél. Egy részterületen, mint a flamand 15—16. századi anyagban azonban már körvonalazódik az anyag újabb átcsoportosításának lehetősége. Az infravörös vizsgálatok ugyanis egy részterületen már teljesen egyértelmű eredményeket hoztak, ez pedig a replikák és másolatok szétválasztásának kérdése. A legnagyobb biztonsággal vált lehetővé az alárajzolás módjának és minőségének ismeretében ezek szétválasztása, és mint tudjuk, éppen a flamand 15—16. századi anyagban ez volt a kutatás egyik első akadálya. A Friedländer által monumentális keretbe foglalt anyag az egy vagy több eredeti és a nagyszámú ismétlés listája az új kutatások nyomán egzakt módon szétválasztható lesz. Míg a stíluskritika módszer-



7. Jörg Breu : A kereszt felállítása. Részlet. Infravörös felvétel. Szépművészeti Múzeum, Budapest

vel lényegében szubjektív érvek döntenek el az eredeti vagy replika kérdéséről, a reflektográfia segítségével az anyag szétválasztása megoldható. A kutatást a tehetetlenségi holtpontra éppen az a technika lendítette át. J. Taubert cikke (Pauspunkte in Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts. Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique XV. 1975) hívta fel a figyelmet a pausszal (Patron) való másolás árulkodó nyomaira a festményen, mely bár néha szabad szemmel is látható, mégsem figyelt fel rá a kutatás. Cennini „polvero”-ja, a régi francia források „poncif”-ja a 14–15. századi festőműhelyek fontos segédeszköze volt (L. Campbell tanulmánya a II. kötetben). Nagyon kevés ilyen patron ill. poncif maradt ránk. (Az új terminológia szerint az átmásolás céljára, papírra készült rajzokat, műhelyrajzokat nevezzük előrajznak.) Campbell az okleveles forrásokban gyűjtötte össze a referenciákat. Vrancke van der Stock fiára hagyományozta a „patroonen oft anders dat op pappier gemaect” rajzokat és egyes portrék vázlatait. Goosen van der Weyden még használta a híres nagyapja patronjait. A patronokat a mesterek adták-vették, illetve bérbe adhatták másoknak! Néhány ilyen emlék, pl. a British Museum gyűjteményében, megőrizte az ár megjelölését is... Jól ismert történet a fiatal Ambrosius Benson és az idős Gerard David esete és pereskedése 1519/20-ban: Benson ugyanis két láda tervvel azaz patronnal és Benson vázlatkönyvével távozott mestere műhelyéből, sőt olyan patronokkal is, melyeket mestere Albrecht Cornelisz.-tól vett kölcsön. Ezért rövid időre börtönbe is került.

A patronok segítségével egy kompozícióról tehát több példány is készült a flamand festők műhelyeiben. Ezek meggyőző bemutatása igen tanulságos mindhárom konferencia anyagában. Rogier van der Weyden féllalagos Madonnáinak nagyszámú másolata, variánsa jellegzetes alárajzolást mutat (I. kötet 2. képtábla). M. Comblen-Sonkes: Le dessin mécanique chez les Primitifs flamands



8. Gerard David: Jézus születése. Részlet. Infravörös felvétel. Szépművészeti Múzeum, Budapest



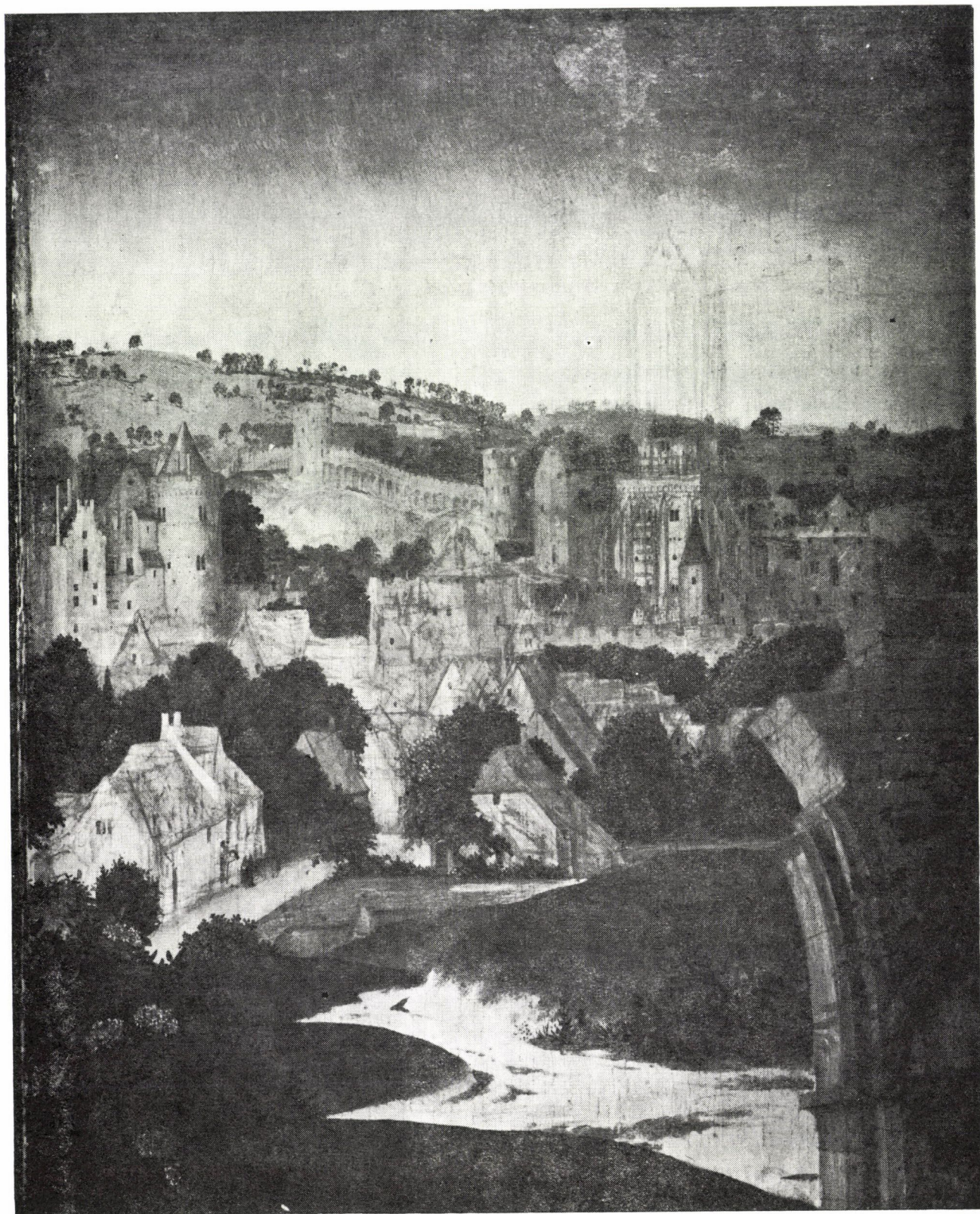
9. Gerard David: Jézus születése. Részlet. Infravörös felvétel. Szépművészeti Múzeum, Budapest

(I. kötet) Rogier és G. David képeinek másolataival foglalkozva definiálta pontosan a „mechanikus rajz” fogalmát. A bécsi vizsgálatok mutatós példája F. Mairinger közleménye, egy Rogier követő Madonnája az Akadémián (II. kötet) az 1500-as évekből, a mechanikus rajz tökéletes példája. De bármilyen egyszerűen megkülönböztethető is a reflektográfia segítségével a mechanikus rajz készítése, azóta kiderült az is, hogy a mesterek a szabad rajzot és poncif-os másolást egyszerre is alkalmazhatták képeiken. (C. Périer-d'Ieteren, I. kötet).

Ugyancsak mechanikus rajz segítségével másolták Joos van Cleve műhelyében a népszerűvé vált Szent Család kompozíciókat, illyent mutat be M. Ainsworth (III. kötet) is. De előfordul olyan eset is, hogy bár a kompozíció pauszolásból készült, kivitelezése mégis a mestertől való.

A poncif-alkalmazása elsősorban a flamand festészetre jellemző, a korabeli német festészetben csupán egyes motívumokat, főként ornamentális részleteket készítettek ilyen másolási technikával. (M.-Koller előadásai, ill. vizsgálatai).

A művészettörténet eddig is számolt a flamand festészet vizsgálatában a több példányban elkészült másolatok létezésével, most pedig készülési technikájára derült fény. Adós azonban a kutatás a flamand festészet illymértékű tradicionalizmusának, mint történeti jelenségnek a vizsgálatával. Bár a poncif használata műhelygyakorlat, ezen túl történeti kérdés is: az előképek 100–150 éves utóélete nem csupán technikai kérdés. Miért használták fel újra és újra ezeket a bevált előképeket? L. Campbell tanulmánya hívta fel a figyelmet a megrendelők végtelen konzervatív ízlésére. Ezenkívül nyilvánvalóan a tökéleteshez, az ideálhoz való ragaszkodás is szerepet játszott a másolásban. A történeti helyzet is kedvezett a konzervativizmusnak, ismétlésnek és a pasticcio-nak. Az archaizmus virágzása a 16. század első felében, a korai primitívek „reneszánsza” egyedülálló jelenség a művé-



10. Gerard David : Jézus születése. Részlet. Infravörös felvétel. Szépművészeti Múzeum, Budapest

szettörténetben. Ez a revival, újjászületés még Bruegel művészetében is megtalálható, a nagyra becsült elődök motívumait néhol szinte szó szerint veszi át és helyezi bele kompozícióba. (Ezzel a jelenséggel foglalkozunk továbbra is Bruegel kutatásainkban).

Mintegy összekötő kapocsként a technikai közlemények és a hagyományos művészettörténeti kutatások között megemlítem M. Ainsworth másik cikkét (III. kötet), amelyben Joos van Cleve képeinek előrajzai ismertetében egy rajzot tulajdonít a mesternek a Rijksmuseum gyűjteményéből. Az attribúció hihetőnek tűnik, ezen az úton később továbbhaladva a British Museum egy rajzát is a mesternek sikerült tulajdonítani a névtelen 16. századi rajzok tömkelegéből (Az Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Beegmann. Davaco, 1984 kötetben).

A technikai közlemények szenvedélyesebb hangú, forrongó témáin kívül a konferencia anyagában helyet kapott néhány más jellegű előadás is, pl. J. P. Sosson forráskritikai és társadalomtörténeti adalékai a flamand művészet kutatásához (II. és III. kötet). A Flémalle-i Mester és a Van der Weyden kötet bevezetőjét író R. Didier (II. kötet) nagyszabású tanulmánya a delikát kérdést új szempontból közelíti meg, nemcsak azért, mert a Flémalle-i Mester művészetét a korai brüsszeli szobrászathoz vezeti le, hanem a kronológia kérdésében is újat hoz. Ennek ismertetése nem lehet itt célom. Egy másik alapvető történeti kérdésben hangzott el a konferencián új vélemény, talán nem hatástalanul. D. Goodgal a genti oltár Atyaisten táblájának feliratát értelmezte, és azt Olivier de Langhe, a St. Bavo monostor priorjának 1440-ben befejezett traktátusával veti össze hihetően. (Arra ez a cikk is példa, hogy egy külföldi, jelen esetben amerikai kutató milyen kincseshányára lelhet még Belgiumban. A St. Bavo levéltárában levő okirat, mely felsorolja a monostor könyveit, eddig publikálatlan volt. 620 címet tartalmaz, Flandria egyik legnagyobb középkori könyvtára volt egykor.) Didier, Goodgal nagy jelentőségű tanulmányaihoz kapcsolódik L. Campbell már említett tanulmánya (II. kötet), mely korábban a Burlington Magazine-ben közzétett kutatásai (The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century. The Burlington Magazine, CXVIII. 1976) folytatása és azzal együtt a németalföldi művészet kutatásának új szempontjait adja meg. A céhiratok, források, státútum alapján mutatja be a flamand műhelyek belső szervezését, a compagnonok szerepét, az alkalmi munkavállalók és vándorfestők szerepét a műhelyekben valamint a kinderen, cnapen, hulperen, azaz a tanulók szerepét, akik egy-egy festőnél négy évet tanultak. E három említett és lényegében nem a konferencia témájához közvetlenül csatlakozó tanulmány remélhetőleg kibővítve másutt is meg fog jelenni.

Roger Van Schoute, az Université Catholique művészettörténet tanszékének professzora felismerve a technikai vizsgálatok fontosságát szerény kezdetekkel, de igen nagy mobilitással hozta létre a brüsszeli intézet mellett Belgium második fontos kutatóbázisát, mely úgy tűnik, hogy nagyobb mozgékonysága, valamint a holland kollégákkal való szorosabb együttműködése révén szinte átvette a vezetést ezen a szűk területen.

*

A konferencia ismertetése után, kiegészítésképpen szeretnék beszámolni a kérdés hazai helyzetéről. Kutatási beszámolóknak (Forschungsbericht) tekinthető, és röviden ismerteti a Szépművészeti Múzeumban folyó kutatásokat, megelőzve azok részletesebb szakmai publikációját. A Magyar Nemzeti Galéria, az esztergomi Keresztény Múzeum anyagában folytatott kutatásokról nem vagyok illetékes számot adni.

A hatvanas évek végén-hetvenes évek elején vált itthon is nyilvánvalóvá, hogy a magyarországi táblaképfestészet, akár a 15–16. századi németalföldi és német festészet kutatása sem lehet meg a jövőben a technikai vizsgálatok segítségével, közöttük legfontosabbként az infravörös felvételek értékelése nélkül. Ekkor történ-

tek az első kísérletek a Szépművészeti Múzeumban, idősebb Schiller Alfréd fotóművész lelkes segítségével. Ezek a felvételek azonban nagyon halványak voltak, és megfelelő anyag hiányában kudarcba fulladtak a kísérletek. A hetvenes évek elején Kriston László fizikus, a Kriminálisztikai Intézet lelkes munkatársa sietett segítségünkre, és ekkor kezdődhetek meg a vizsgálatok Deák Klára restaurátor és jómagam kezdeményezésére. Ekkor készült el például Dürer Férfiképmásának infravörös felvétele is, az 1971-es nürnbergi kiállításra való előkészítés során. A felvétel, minden várakozásunk ellenére alig mutatott alarajzolást. Ezt a negatív eredményt addig magunk sem tartottuk meggyőzőnek, amíg 1983-ban a múzeumnak átengedett infraskóppal a képet újból meg nem vizsgáltuk, és ugyanezt az eredményt láttuk. (A felvételt így a képről írt hosszabb tanulmányunkban tettük közzé a Germanisches Nationalmuseum 1985-ös évkönyvében).

Ugyancsak Kriston készítette el Hugo van der Goes bécsi Krisztus siratása 16. századi, rézre festett másolatának infravörös felvételt, melyet a flamand primitívek Corpus kötetébe kellett besorolni. Ez a felvétel ugyancsak nem volt értékelhető sokáig, pontosabban addig, amíg a fentiekben vázolt új tudományág megfelelő összehasonlító anyagot nem tett közzé és a kópiakritika alapvető kritériumai nem tisztázódhattak. A budapesti másolaton rendkívül finom lineáris kontúrrajz és a drapériák belső vonalának rajza került a felszínre. Nem mutat bizonytalanságot vagy javítást, ami abból adódik, hogy másol. A felhő is kontúrral van jelezve. Hiányzik a rajzból a test árnyékainak sraffirozása is. Ugyanakkor hiányzik ebből a rajzból a mechanikus másolatok ismérve, a merev, élettelen vonal éppúgy, mint a poncif használatának árulkodó nyomai. A bécsi kép infravörös felvételeinek elkészülése után vált csak lehetővé a konkrét összehasonlítás (I. I. kötet 60. old. és R. Van Schoute—J. Alexander—G. Mairinger: Le dessin sous-jacent chez van der Goes. Le diptychique du Pêche originel et de la Déploration du Kunsthistorisches Museum de Vienne. Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain. XI. 1978. p. 73—83). Az eredeti Goes mű finom rajza is lineáris (ahogy ezt a louvaini konferencián elfogadott terminológiával általában jelzik), mégis a test modellálásának egyik eszköze a párhuzamos sraffirozás. Az eredetin sok a formamódosítás, változtatás. És természetesen eltér a festék anyaga is a másolatétól. Mégis, a budapesti kópia nem érdektelen az eredeti vizsgálatához sem, hiszen megőrzött egy motívumot, mely az eredetin nem látható már. A kép bal szélén egy tornyos épület látszik. A budapesti másolat közelebbi datálása a 16. századon belül nem könnyű, mivel festésmódja aránylag hűségesen követi a 15. századi technikát. Arra a kérdésre pedig, hogy a 16. század folyamán mikortól kezdtek rézre dolgozni a flamand festők, a kutatás még nem tudott választ adni. (J. A. van der Graaf: Development of oil-paint and the use of metal plates as a support. Conservation of Paintings and the Graphic Arts, 1972. The Lisbon Congress, 1972.) Sem a restaurátor, sem a művészettörténet nem tud erre pontos választ adni. A budapesti kvalitásos és az eredetit igen hűségesen másoló rézre festett Goes-másolat felveti annak a lehetőségét is, hogy az eddig ismerteknél korábbi időpontban is már használtak rézlemez, esetleg már a 16. század második harmadában.

Hazai gyűjteményeinkben szinte „kiáltanak” infravörös felvételek és vizsgálatok után azok a festmények, amelyeken szabad szemmel is látható az inkarnát vagy más világos réteg alatt a rajz. M. S. mester oeuvre-jének ilyen irányú vizsgálata lenne a kutatás első feladata, sok kérdésre kaphatnánk választ a rossz állapotú táblák esetében is. M. S. mester rajzainak feltárása bizonyára eldönthetné az M. Z. mesterrel való azonosítás kérdését is.

A felszínre átnőtt (durchgewachsen) előrajzolás is vizsgálható adatot ad. Ilyen pompás előrajzolás nyomai tűnnek elő a Szépművészeti Múzeum korai holland Kálváriáján (ltsz. 125) is, melyet többek között ezért is hoztunk összefüggésbe egy grafikai oeuvre-vel rendelkező, festményeiről alig ismert mesterrel, a Zwolle-i Mesterrel. A burgundi francia festészet két fontos reneszánsz emlé-

kén, a múzeum Szent Katalin és Szent Borbála tábláján (ltsz. 1346 a, b), melyeken a leonardói hatás sajátos vegyületet alkot a németalföldi hatásokkal, „Katerina” arcán előtűnik a nagyvonalú rajzolás és modellálás, az áll és a száj vonala javított. Barbara arcán és ruhája ujján látszik jól a rajz. A felvételek, ha elkészülhetnek, nyilván még pontosabban tájékoztatnának erről a csoportról, melyben festményeken kívül rajzok is tartoznak. Az Autun melletti Saint-Pantaléonban van az a triptychon, melyet M. Lacleotte tulajdonított első ízben a budapesti kép mesterének (Quelques tableaux bourguignons du XVIe siècle. *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to A. Blunt*, 1967). A franciaországi példányon ugyanilyen előrajzolás van. A francia provinciális festészet e fontos csoportjának a vizsgálata nem történt meg.

A teljesség igénye nélkül említek még egy képet a múzeum képtárában, melyen az alárajzolás szabad szemmel is látszik, ez a Bertalan-oltár Mesterének kis képe. A mesterre jellemző finom rajz Mária ruháján látszik, szemben a frankfurti, példánnyal, melyen nem látni rajzot.

Két nagyon fontos művön vizsgálhatjuk a más-más történeti körülmények folytán felszínre került látható előrajzolást. Memling-oltárunk külső tábláinak a 75 éves jubileumi kiállításon való bemutatása előtt készült restaurálása (Deák Klára) feltárta a grisaille Angyali üdvözlését a fekete átfestés alól. Mivel ennek a publikációja előkészületben van, ezúttal csak az alárajzolásról szeretnék szólni. A két grisaille a korai időkben sérülhetett meg, az angyal drapériájának alsó része teljesen lekopott, feltehetően mechanikus eszközzel szedték le a festéket, és ezért festették át a bécsi kincstárban feketére a táblákat. A tisztítás után előkerült a kréta alapozásra, sötétbarna festékkel készült előrajzolás, a drapéria töredékes részének rajza. Feltehetően kétféle vastagságú tollal készült a rajz. Az egyik vonal erőteljes vastag, a másik vékonyabb, a részleteket és az árnyékokat modellálja. Ez a rajz semmiképpen nem tekinthető mechanikus rajznak, azaz nem vall másolóra, holott a kompozíció a nagyobb méretű lübecki oltár figurái nyomán készült. Így a Memling grisaille feltárása többirányú átértékelésre készíti a kutatót: előzetesen csak annyit, hogy a grisaille maga az oltár belső táblájánál gyengébb tehetségű mester kivitelezésében készült el. Ugyanakkor a feltárt előrajzolás azt mutatja, hogy az lényegesen magasabb tudású mester rajza, mint maguk a grisailles figurák. A mű mindenképpen a Memling műhely terméke, de több kéz dolgozott rajta. Az alárajzolást talán Memling vagy compagionja készítette. Az oltár teljes IR reflektográfus vizsgálata adhatna erre is választ. A Madonna-tábla IR felvételein a széleken vázlatvonalak láthatók, alig azonosítható formákkal, csak az alsó jobb sarokban vehető ki egy kicsiny előrelepő, kalapos férfialak, mely talán a Keresztvétel jelenetének előtéri alakjához készült vázlatrajz lehetett.

A „szerencsés” történelmi véletlen folytán maradt ránk befejezetlenül egy német reneszánsz oltár két szárnya. 1976-ban került a múzeum gyűjteményébe a Tizennéggyel segítőszent oltár. Korábban Back Bernát gyűjteményében volt, és a dél-tiroli, Val di Venosta-beli Obermontan Szt. István kápolnájából került Szegedre. Stíluskapcsolatai alapján a délnémet, sváb festészet körébe lehet utalni, de részletes besorolása még nem történt meg. Ezúttal csak egy aspektusáról szeretnék megemlékezni: az oltár befejezetlenül maradt ránk. Ennek okát természetesen nem tudni, akár a reformáció, akár ikonográfiai változások, akár más történeti okok folytán történt. A két szárny külső és belső felülete befejezetlen. A belső oldalakon az arany mustra elkészült, a figuráknak kihagyott helyeket belekarcolt vonalak jelzik. Az alakok széles ecsetrajzzal vannak felvázolva, illetve pontosan megrajzolva. Tökéletesen befejezett rajzok ezek a belső táblán. A külső táblán Szent Jakab lábai mellett egy elkezdett figura két cipő nélküli lába látható, lehet hogy vázlat, de az is lehet, hogy menet közben vette észre a mester, hogy az alak így nem férne ki. A későgótikus és reneszánsz műhelygyakorlat és festéstechnika fontos emléke ez az oltár. A rajz ezen is, akárcsak az osztrák és német későgótikus és reneszánsz táblákon mindig ecsetrajz (M. Koller a louvaini kongresszuson közölte vizsgá-

latait ezekről). Az obermontani oltáron levő rajzok a német rajzművészet alkotásaival vethetők össze, és nem csupán elhelyezési rajzok a figurákhoz. Ritkaság az ilyen igényű alárajzolás még a késői oltárokon is. Az oltár további vizsgálata még hátralevő feladat.

A Szépművészeti Múzeum képtárának hordozható infraskóppal történt átpásztázása megmutatta, hogy a jövőben remélhetőleg elkészülő infravörös felvételek milyen meglepetéseket fognak hozni. A múzeumnak ez az egyik legfontosabb desiderata-ja, remélhetőleg mód fog nyílítani nemcsak az IR felvételek elkészítésére, hanem a modern IR reflektográfiai vizsgálatokra is. A művésztörténész számára nem lesz meglepetés ugyan, de nagy nyereség, ha Holbein Mária halála tábláján majd látni fogja a csodálatos rajzot, amit az infraskóp segítségével már pár percig láthattunk. Altdorfer, Cranach művein is látható rajzolás, de csak az égben repkedő angyalok drapériáit rajzolták meg. A németalföldi Corpus-szerű vizsgálatok sine qua non-ja az IR felvétel. A problematikussá ecké Keresztvétel egyetlen lehetséges további vizsgálata a technikai vizsgálat és a kép restaurálása, az infraskóp alatt előtűnő mechanikus rajza is bizonyítja a szekunder voltát. De a Sittow kép esetében is várhatunk új eredményt, hiszen köztudott, hogy a Memling-műhelyben használt patron alapján készült kép. Isenbrandt, Joos van Cleve és egyéb másolatok esetében is fontos eredményeket hozhat a vizsgálat. Isenbrandt Szt. Jánosán feltehetően pauszpontokat látni szabad szemmel is, ugyanakkor meglepetés volt a Madonna-tábla régi infrafelvétele. Bár tudjuk, hogy egy elterjedt kompozíció mechanikus másolatáról van szó, mégsem mutatott előrajzolást.

Külföldi kutatók is készíthettek a múzeum anyagában infrafelvételeket. (A kiállításon bárki készíthet tudomásunk nélkül is ilyeneket). 1967-ben Hermann Kühn a Dörner Institut megbízásából készítette el Petrus Christus képünk technikai vizsgálatát a műkereskedelemben ismét felbukkant replikával való összehasonlítás céljából. Az IR felvétel meglepetése — a rajz teljes hiánya. Igaz, egy vidiconos IR reflektográfia esetleg még felszínre hozhatja a rajzot, de nem valószínű. Különös, mivel tudjuk, hogy itt Jan van Eyck Frick gyűjteménybeli Madonnájának másolatáról van szó, mégis sincs rajz a kép alatt. Néhány helyen sejtethető a rajz, így a köpeny földre boruló részén, a feltűrt redőknél, de teljesen hiányzik a figurális részben. Petrus Christus újabban felbukkant, Szent Erzsébet a donátorral képen sincs előrajz, mely kép több vonatkozásban összevethető a budapestivel.

Az első technikailag sikeres felvételek 1982–1983-ban készültek el a Bünygyi Technikai Intézetben dr. Kertész Imre segítségével. Jörg Breu A kereszt felállítás (1524) képe volt az első vizsgálat tárgya, a berlini Kunst der Reformationszeit kiállításra történt restaurálás idején. A munkát Forgó Margit végezte. A restaurálás előtt is lehetett látni, hogy erőteljes előrajzolás van a figuráknál, ami a restaurálás után több helyen tűnt el. Az IR felvételek jól sikerültek és meglepetéssel is szolgáltak. Nemcsak Breu rajzaival, hanem a többi megvizsgált Breu művel is összevethető most (Melki oltár). Breu rajzai mind festmény előkészítő rajzok és kompozíciós vázlatok. A festményein láthatóvá tett rajz eltér ezektől, mivel kizárólag a kép kivitelezésének támasza volt. Jól látni a különleges vonalakat például Krisztus abdomenjén. A sraffirozás jól látható a jó lator ágyékkendőjén, az elhelyezési rajz pedig a háttéri csoporton. A meglepetés a drapériákon előkerült feliratok voltak, melyek nehezen olvashatók. (Meggköszönöm Leonie von Wilckens és Gode Krämer segítségét.) A balra néző farizeus köpenyén olvasható világosan a rott (rot) és ebből következtethetünk arra, hogy a többi felirat is a színezésre utal. A háttal álló kövér farizeus gallérján talán így olvasható: sehr fl, alatta schiller. A fl a fehér jelzése, a schiller pedig a középkori szóhasználatban sanszan. De olvasható ez a szó pfeller-nek is, ami a középfelnémetben egy bíborszínű selyem elnevezése. Ilyen színfeliratokat találtak például Lucas van Leyden képein is (Kunsthistorisch Jaarboek, 29. 1978), de ezek kiértékelése még hiányzik.

Az első igazi meglepetést a budapesti anyag vizsgálatában Gerard David Jézus születése képeinek infravörös

felvételei hozták. Sajnálatos, hogy ezek a felvételek külföldi kutatók sürgetésére készültek, és publikációjukat is ők közlik. (Catheline Périer d'Ieteren és W. A. Real) Az 1984-es kopenhágai kongresszuson mutatta be Périer a budapesti kép felvételeit, összevetve a mester többi képén végzett vizsgálataival. (Tanulság ez arra is, hogy kíváncsian lenne a hazai kutatók számára is időben lehetővé tenni e vizsgálatokat.) A brüsszeli kutató számára az intézet vizsgálati anyaga áll rendelkezésre, az amerikai restaurátor pedig a clevelandi példány vizsgálatát végezte el, mely az irodalomban a budapestivel egyenrangú replikaként szerepel. Nagyon kevés kutató láthatta mindkét példányt. Az amerikai példány sokkal pasztózusabban, zsírosabban festett felületével, sötét és telt színeivel egészen eltér az eredetiben a budapestitől. Nincs benne semmi a budapesti, korai főmű levegős színeiből és világos tónusaiból. Mindenképpen későbbi ismétlése lehet a budapesti képnek. József átfestett feje még a technikai vizsgálatok segítségével sem teljesen érthető, nem tűnik sokkal későbbinek, mint az 1600-as évek. Értelmetlen ezért az alig egy generációval későbbi donátorportré ilyen ügyetlen betétele a kompozícióba, bár erre az újabb kutatás egyre több példát ismer Memling gdanski oltárán kívül is.

Gerard David képünk a gyűjtemény egyetlen jó állapotú, nagyjából érintetlen korai németalföldi táblája, ezért is alkalmas a vizsgálatra. A fotó alapján készülő stíluskritikai ítéletek bizonytalanságára egy példa ez a kép is. E. J. Mundy III: Gerard David Studies. Disszertáció, Princeton, 1980, 29. old, Nr. 29. így ír róla: Judging from the photographs however I should tend to eliminate it from consideration. The application of paint seems particularly harsh and needlessly stiff stb. stb. Tévesen ítélte meg az irodalomban elfogadott művet. Ezt a vitathatatlan kvalitást, David korai főművét az infravörös felvételek is alátámasztották. A rajz stílusa

friss, a táblán kereste a megoldást, a formákat, sok a javítás, formamódosítás. Ilyen például az előtéri kövek rajza is. Javítások vannak a gyermek testen, a háttérből benéző férfi helyének elhelyezésében vagy a számár füle is másutt volt eredetileg. A fiatal pásztor botjának az elhelyezése is más volt, arca másképp volt megrajzolva. Az ún. önarckép vonású pásztor arcán hiányzik a rajz, drapériája viszont meg van rajzolva. Erős módosítások láthatók a háttéri fogadó épületén és a városlátképen. A mester atonom módon változtatott a munka közben sok elemet. Nincs javítás a Madonna arcán, mely egy sokszor ismételt konvenció nyomán készült.

Az infravörös felvételek nagy szenzációja mindig az, ha előkerül a festmény alatt egy olyan motívum, mely nem került kivitelezésre. Ilyen motívum képünkön az önarckép jellegű pásztor alakja mellett a kutya, a bruggei festészeti hagyományos motívuma. Ugyancsak nem került kivitelezésre a centrális jeruzsálemi templom magas tornya sem. Eltérések vannak az előtérben is, eredetileg nem szánta David ilyen kopár felületnek.

Gerard David alárajzolásának stílusa rutinos és autonóm mesterre vall. Nagyvonalú vonalvezetése és lendületes sraffirozásai továbblépést jelentenek Rogier van Weyden aprólékosabb stílusához képest. A mester többi művének alárajzolásával és a clevelandi példány majd közlésre kerülő anyagával való összevetés után nyílik mód a további következtetésekre.

Az eddigi kezdeményezések rövid bemutatása is bizonyíthatja, hogy ezek a vizsgálatok a művészettörténeti kutatás nélkülözhetetlen módozatai közé tartoznak és a sok évtizede egy helyben topogó stíluskritikai kérdésekben vihetik a megoldás felé tudományunkat. A kutatások tehát szórványosan ugyan de megindultak, a hazai műzeológia előtt álló sürgető feladat ennek a technikai apparátusnak a beszerzése.

Urbach Zsuzsa

BIRÓ JÓZSEF

1907—1945

A háború művészettörténész áldozatai közül az egyetlen, akiről eddig alig esett szó, noha hézagpótló műveit mindenki, aki a hazai művészet 18. századával foglalkozik, gyakran használja és idézi. Ha ennek okát keressük, sokféle magyarázat adódik, ami korántsem elegendő mennyiség mulasztásunkra. Része van ebben annak is, hogy már kevés a túlélő kolléga és barát, lehet, hogy nagyobb számban voltak barátai Erdélyben, ahonnan származott, de ezekről semmit sem tudok. Mint a kevés túlélő barát egyike, én is érzem mulasztásom súlyát, és ezt szeretném e néhány sorral pótolni.

Valamikor 1930 táján ismertem meg a budapesti egyetemen, ahol akkor a Hekler-tanszéken voltam fizetéstelen gyakornok. Noha mindketten elég zárkóztak voltunk, elég gyorsan megbarátkoztunk, amiben része volt annak is, hogy engem is akkor a hazai barokk művészet foglalkoztatott. Nem tudtam meg soha — és ezekért az adatokért öccsének, dr. Biró Imre szemészprofesszornak vagyok hálás —, hogy milyen érdekes előzmény után került az egyetemre.

Biró József 1907. július 8-án született Nagyváradon. Édesapja, akit mindig szeretettel és tisztelettel emlegettem, gimnáziumi igazgató volt. Nagyváradon végezte iskoláit, már korán megmutatkozott rajzkészsége, amit később a premontrei gimnáziumban tanára, Udvardy Ignác Ödön felfedezett és pártolt elannyira, hogy egy nyarat Nagybanán tölthetett a festőtelepen. Itt találkozott Réti Istvánnal, aki később is mintaképe és tanára maradt. 1925-ben érettségizett, utána felvételizett a budapesti Képzőművészeti Főiskolára és Réti osztályába került. Sajnos műveit a háború vihara megsemmisítette, ő maga — legalábbis velem szemben — nem említette festő voltát, csak azt tudtuk róla, hogy remek karikatúrákat rajzol villám gyorsan, de ezt olyan diákos játéknak tekin-

tettük. Réti Istvánon kívül a főiskolán Lyka Károllyal került jó kapcsolatba, és talán az ő hatására iratkozott be az egyetemre, hogy művészettörténész legyen. Mivel az egyetemre kerülés származási okokból ekkor korántsem volt egyszerű, azt gondolom, hogy felvételét a főiskola tanárai segítették elő. Tanulmányait a Gerevich tanszéken végezte, és 1932-ben doktorált „A kolozsvári Szent Mihály templom barokk oltárai” címen később megjelentetett tanulmányával. A disszertáció előzményeire nem emlékszem, csak arra, hogy Biró mindig hangoztatta: milyen fontos lenne az erdélyi barokk művészet feldolgozása — ami ekkor jóformán teljesen ismeretlen volt. Megszállottként emlegette mindig ezt a követelményt, és úgy vélem: amennyire lehetett, teljesítette is. Már ezekben a korai években is megmutatkozott éles formalátása, esztétikai érzékenysége, gyors és pontosan működő formaemlékezete — de szeretett minderről inkább tréfásan, mint komolyan beszélni.

Biró Józsefnek rövid, alig tizenkét éves működési szakasz adatott és ezalatt — valóban kedvezőtlen külső körülmények közepette — bámulatos sokat teljesített. Alig voltak előzmények, amelyekre támaszkodhatott volna. Az a néhány szakember, aki Erdély művészetével foglalkozott, általában nem választotta a barokk művészetet, hanem főleg a középkort. Budapesten viszont ekkortájt már kibontakozóban volt a barokk kutatás első hulláma, amely azonban nem érintette — nem is igen érintette — Erdélyt. E barokk kutatás központja a Hekler-tanszék volt, ahol a professzoron kívül Kapossy János és Révhelyi Elemér személyében jó és ugyancsak megszállott partnerekre talált. Hogy miért nem ezen a tanszéken doktorált, nem tudom. Nem emlékszem semminő differenciára közte és Hekler professzor között, talán véletlenül alakult így.

Bíró József előtt senki sem foglalkozott a nevezetes kolozsvári templom barokk oltáraival, de e munka elvégzését nem tekintettük csodának, hiszen az egyházi anyaghoz általában könnyebb volt hozzáférni, mint a többnyire még családi tulajdonban levő világi levéltárakhoz. Ezek pedig Erdélyben ekkor még valóságos kincsébányáját jelentették a művészeti és művelődéstörténeti anyagnak. Erdélyben ekkor még számos, aránylag változatlan alakban álló kastély és kúria volt, nem meglepő, ha Bíró ezek építészettörténetét, egymással való kapcsolatát, valamint a magyarországi egyéb rokon alkotásokkal való összefüggését szeretne volna feltárni. Ehhez komoly levéltári kutatás szükséges volt, amit minden munkájához előzetesen elvégzett, az adottságoknak megfelelő mélységben vagy teljességben: sokkal igényesebb volt, semmint ezt a nyári tartózkodások alatt folytatott hosszabb-rövidebb kutatás lehetővé tette volna. Valószínűleg már disszertáció készítésekor kerültek elő az egymásután következő tanulmányainak adatai, amelyekből csak az elsőt említem: Két kolozsvári főúri palota (Archaeologiai Értesítő, 1934, 115–132), ami részint az ízlésváltás kérdését veti fel, valamint a két forrásterület: az olasz és a német mesterek révén mutatkozó eltéréseket elemzi, kimutatva a későbbi rokk folyamatos klasszicizálódását. Noha a Justus-mesterre vonatkozó megállapításait a további kutatás nem mindenben fogadta el, problémafelvetésének helyességét ma is el kell ismernünk. Az is figyelemre méltó, hogy ez a fontos tanulmány a Hekler Antal szerkesztette Archaeologiai Értesítőben jelent meg, ami bizonyítja a kettejük közt fennálló jó viszonyt.

Kutatásai érdekében elég sokat tartózkodott Erdélyben, főleg nyaranta, hiszen Pesten nem volt állása, mai szóval: szabadúszó volt és ezért kritikusként is működött. Elsősorban festészettel foglalkozott e tevékenysége során, főleg kortársi festők kiállításairól írt, talán visszaemlékezve festőként töltött éveire. Elsősorban a kolozsvári Páztortúzból publikált, már 1933 óta jelentetett ott meg rövidebb írásokat. A koronkai Toldalaghy-kastélyról írt tanulmánya is itt jelent meg (1937), de a továbbiakban csak Pesten publikált. Ezt úgy értelmezem, hogy szívósságával legyőzte mindazt az ellenállást, ami eleinte ellene fellépett és választott területe elismert szakértőjének kezdik tekinteni. Adatközlő-feltáró munkája mellett súlyt fektet elvi kérdések felvetésére és azok megoldására. Írásaiban a történész és művészettörténész biztos alapon nyugvó, de erősen az esztétikumra irányuló szemléletét képviseli, noha nála korán jelentkezik olyan társadalmi és pszichológiai kérdések kitapintása, ami ezek mögött az ismert közelítések mögött meghúzódott. Főleg két probléma foglalkoztatta: az erdélyi és a magyarországi barokk művészet kapcsolata, valamint az Erdélyben ekkor még alig ébredező műemlékvédelem kialakulásának kérdései és feladatai. Ha mai szemmel olykor naivnak is tűnnek ilyen írásai, nagy érdeme, hogy ezekre az akkor még fel nem ismert kérdésekre irányította a figyelmet, és ezek terén számos esetben ma is érvényes megállapításokra jutott.

Bizonyosnak tekinthető, hogy Lyka Károly pártolásának köszönhetette annak a két kötetnek a megjelentetését, amelyeket a Singer és Wolfner, később az Új Idők Irodalmi Intézet mint kiadó megjelentetett. Előbb Erdély művészete címen összefoglaló áttekintés jelent meg (1941), ezt követte az Erdélyi kastélyok (1943) már díszesebb kiállításban. E kötetekben okos és jól szerkesztett történeti áttekintést ad, kutatási eredményei természetesen csak a 18. századra vonatkozólag újak és egyéniek, részint máig érvényesek. Szintézis e kérdésekről azóta sem jelent meg. E köteteknek mindjárt nagy sikere volt, nemcsak mert Erdély művészetéről szóltak, hanem élvezetes előadása, szemléletes leírásai miatt is. Természetes, hogy az újabb kutatás — ami az immár köztulajdonba átvett családi levéltárakon alapulhatott — több tekintetben módosította vagy felülmúlta egyes megállapításait, nemcsak az úttörés érdeme az övé, hanem a művészettörténeti szempontú szintézisé is. Feldolgozása jól érzékelte az egyes korszakok eltérő tendenciáit, látta a megbízók igényét és ízlését és finom érzékkel tapintja ki az alkotások minőségét, olykor érthetően túlbecsülve az

erdélyi műveket. E tudományos igényű írásai mellett az erdélyi kastélyokról több ismeretterjesztő cikkben is beszámolt, és így hozzájárult ezek szélesebb körben való ismertetéséhez. Csakhamar elismert szakértője volt minden Erdély 18. századi művészetével kapcsolatos kérdésnek, munkásságát itt is, ott is elismerték. Mindvégig szoros kapcsolatban állt Erdély kiváló polihisztorával Kelemen Lajossal, akivel személyes barátságban és — tudtommal — sűrű levelezésben is állt. Első pártolóihoz, Lyka Károlyhoz és Gerevich Tiborhoz mindvégig hűségesen ragaszkodott, amit az ő tiszteletükre megjelentetett emlékkönyvekben való részvétel is bizonyít. De választott korszakán kívül eső kérdések is megragadták, amit a korszakbéli freskókról írt cikke is bizonyít (Katholikus Szemle 1940). Szeretett és tudott írni, látszólag könnyen ment ez a munka, amit természetesen gondos előtanulmányok vagy kutatások előztek meg. Mindvégig igyekezett tudását bővíteni, munkájánál nagy gondossággal és lelkiismeretességgel járt el, de nem csinált magából tudós bálványt, ami ekkor a fiatalok közt kísértett.

A művészettörténeten kívül volt még egy terület, ami Bíró Józsefet — legalábbis eleinte — erősen foglalkoztatta: a grafológia. Ő tette közzé a Pantheon kiadónál az első magyar nyelvű grafológiával foglalkozó kötetet, ami két kiadást is megért és ma nagy könyvritkaságnak tekinthető. Hogy mi vitte erre a területre, nem tudom, bizonyos, hogy még egyetemi éveitől kezdve, tehát a kötet megjelenése után is passzióval elemzett írásokat, és ameddig Ferenczi Sándor élt, baráti kapcsolatban állt vele, tehát volt e téren is avatott tanácsadója. Nagy megfigyelő képesség és gyakorlat mellett kifejezett intuíció vezették elemzéseinél, ilyeneket minden egyetemi kollégája számára készséggel készített és ezek általában rendkívül találóak voltak. De nemcsak írást tudott elemezni, hanem számomra meglepő módon gépirást is, ami velem kapcsolatban, aki ekkor kezdtem gépen írni, sokszor bámulatos megfigyeléseket produkált. Azt hiszem e nehezen elismert tudományterületnek sokáig kellett várnia, amíg Bíró Józsefhez hasonló művelőjére talált.

E komoly tudományos eredményeket gyümölcsöző munkásság mellett szólnom kell az emberről. Mai szóval: a Bíró József jelenségről, mert határozottan az volt. Nehezen körvonalazható, mert minden barátságossága, állandóan mozgásban levő volta ellenére zárkózott volt, magáról alig beszélt, így soha sem hallottam tőle, hogy festő, azt sem — ami a háborús évekre volt jellemző —, hogy az Officina kiadó köréhez, tehát írókhoz, fiatal tudósokhoz tartozott. Hihetetlen ügyességgel csak arról beszélt, amiről akart, és észrevétlenül kitért minden olyan kérdés megválaszolására elől, amire nem akart válaszolni. Hozzájárul mindehhez, hogy noha — azt hiszem gyerekkori betegség — rosszul járt és rosszul hallott, mindenütt ott volt, ami számára érdekeset nyújtott, mindenről tudott, ami őt érdekelte, és meg tudta nyerni mindazokat, akire munkája érdekében szüksége volt. Alapjában előnytelen külseje ellenére számos fiatal barátja és barátnője volt, noha soha sem lehetett észrevenni, hogy valami erősebb vonalom vezetné — házasságáról is csak utólag értesültem. Hangsúlyozni kell — mert elég ritka volt ezekben az években —, hogy kifejezetten bátor és öntudatos ember volt, sem származása, sem külseje, sem mindig gondokkal nehezített anyagi léte nem törte le. Mindenkit megnyert, akire szüksége volt, félig mókásan, mert rengeteg humor volt benne, félig hízog, ha erre volt szükség. Társas lény volt — és emellett nagyon zárkózott. Soha nem panaszkodott, noha nyilván volt erre oka, elrejtőzött vállalt szerepe, színjátszása vidám kulisszája mögé.

Nyilván ez a megnyerő és szórakoztató modora nyitotta meg számára az erdélyi magyar nemesség házeit. Olyan emberek fogadták vendégül, akik általában zárkózottságukról voltak nevezetesebbek, Bíró Józsefet csakhamar megszerették, nyarait túlnyomórészt e kastélyokban töltötte. Nappal kutatott, este szórakoztatta a ház tagjait és vendégeit. Ha azzal bosszantottam, hogy udvari bohócnak tekintik, nevetve felelte, hogy nála jelentősebb emberek is vállaltak már ilyen szerepet. A lényeg az, hogy elérje azt, amit akar, azaz dolgozhasson a családi

levéltárakban. Gondolom, az első egy-két ilyen siker után az erdélyi családok szívesen fogadták, és mivel nemcsak barátságban, hanem sokszor családi kapcsolatban is álltak egymással, ez a hálózat könnyen bővült.

Talán ezek a jó erdélyi kapcsolatok járultak hozzá ahhoz, hogy Pesten is gyorsan kialakult egy Biró Józsefet pártoló, munkáját előmozdító kör. Ő képviselte ekkor Erdély művészettörténeti kutatását, legalábbis ami a barokk kort illeti.

Kitűnő képességei, gyors észjárása, intuitív képessége 1944 folyamán sajnos cserbenhagyta. Nagyon bízott önmagában, s ezt a biztonságérzetét az is növelte, hogy ő is, édesapja is első világháborúból szerzett magas kitüntetés révén teljesen kivételezettek voltak. Így Jóska nem volt hajlandó komolyan elrejtőzni, hanem idős édesapját is Pestre menekítve együtt maradtak. Amikor a védett ház kiürítése miatt új helyet kellett keresniük, a fáma szerint mindkettejük ágyneműjét hátára tornyozva ballagtak a mai November 7-e téren. Világos, hogy ez feltűnő volt: csakhamar elfogta őket egy nyílas járőr, lábbal tiporta az igazolványt és január 6-án a Dunához terelve őket, a szokásos tarkólövessel végzett velük. Csak sokkal később tudtuk meg, hogy hiába várjuk előkerülését: egy nagyon gazdag munkásságú, színes és értékes élet fejeződött be ideje előtt.

Zádor Anna

Biró József művei:

- Megszólnak Kolozsvár kövei. Pásztortűz 1933, 402–403 és 424–425, 1934, 15–16
A kolozsvári Szent Mihály templom barokk emlékei, Kolozsvár 1934
Két kolozsvári főúri barokk palota. Archaeologiai Értesítő U. F. XLVII. 1934, 115–132
A kolozsvári Bánffy palota és tervezője Johann Eberhard Blaumann. Erdélyi Tudományos Füzetek 63. Kolozsvár 1933
Magyar művészet és erdélyi művészet. Erdélyi Tudományos Füzetek 90. Kolozsvár 1935
A belényesi róm. kath. templom. Archaeologiai Értesítő U. F. XLVIII. 1935, 143
Ismeretlen Kracker-kép a beiusi róm. kat. templomban. Erdélyi Lapok, 1935. 32. sz., július 7.
Hat ismeretlen Maulbertsch kép Erdélyben. Magyar Művészet 1937, 377–388
A marosvásárhelyi képtár. Magyar Művészet 1937, 169–185
Makkos Lajos képművészete. Pásztortűz 1937, 354
A mai erdélyi képművészet. Magyar Szemle 1937
A geryeszegi Teleki kastély, Budapest 1938
Udvardy Ignác kiállítása Nagyváradon. Pásztortűz 1938, 67–72
A koronkai Toldalaghy kastély. Pásztortűz 1938, 67–72
Hatszáz éves freskó Kiszomborban. Katholikus Szemle 1940, 8–13
Az erdélyi magyar műemlékpolitika feladatai. Hitel, Kolozsvár 1940
Kolozsvári Képeskönyv, Budapest 1940
Régi erdélyi kastélyok. Új Idők 1940, 308–309
Erdélyi művészet, Budapest 1941
Chateaux de Transylvanie. Nouvelle Revue de la Hongrie 1942
A zsidói kastély, Gerevich Emlékkönyv, Budapest 1942
Európa festészete, Budapest 1942
A kolozsvári Maulbertsch kép körül. Magyar Nemzet 1942. július 14.
Erdélyi kastélyok, Budapest 1943
Erdély műemlékeinek sorsa a trianoni döntés után. Hitel, Kolozsvár 1943
A bonchidai Bánffy kastély családi arcképei. Lyka emlékkönyv 1944, 191–320.
Az egyetlen nekrológot Lyka Károly írta: Új Idők 1947

RÓZSA GYÖRGY CSATAKÉPEK A FELSZABADÍTÓ HÁBORÚK KORÁBÓL CÍMŰ DOKTORI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

Rózsa György *Csataképek a felszabadító háborúk korából* című akadémiai doktori értekezésének vitáját 1985. június 25-én a Magyar Nemzeti Múzeum előadótermében tartották. Az értekezés opponensei Garas Klára, Várkonyi Ágnes és Vayer Lajos professzor voltak. Két opponensi véleményt erősen rövidítve idézünk; az olvasó könnyebb tájékozódása kedvéért más sorrendben, mint ahogyan elhangzott.

Várkonyi Ágnes:

„A disszertáció a tárgyra vonatkozó könyvtárnyi irodalom számbavételével széles anyagbázisra épül. Rózsa György már ennek a hatalmas anyagnak a felkutatásával és rendszerezésével is felbecsülhetetlen értékű munkát végzett. Tulajdonképpen a magyar tudomány régi adósságát törlesztette. Magyarország történelmének fontos szakaszáról nagy mennyiségű információt tartalmazó anyagot mentett meg és emelt be a szélesebb körű társadalomtörténeti kutatásba.

A törököt kiűző háborúk képi ábrázolásai java részben nem ismeretlenek. Számos darabját régóta idézi a hazai szakirodalom. Csakhogy sokszor idejétmúlt vagy eltorzult információk alapján tartotta számon, nemegyszer harmad-, negyedkézből vett tájékoztatásokra támaszkodott. Másrészt olyan anyag ez, amelyben különösen nagy pusztítást, módosulást okoznak az idők, a tulajdonviszonyok változásai. Elegendő talán említenem a disszertáció remek részletét a második világháborúig a budai várpalota büféjét ékesítő falikárpitok sorsáról. Egysszóval a szerző részben széthullott, sokszor csak töredékesen ismert és különösen veszélyeztetett minőségűnek számító értékeket vett pontos és korszerű nyilvántartásba. Mégpedig úgy, hogy átfogó szempontok alapján kialakított teljesre és rendszerezettségre törekszik. Ez a munka rendkívül időigényes és nem nagyon látványos. Több évtized következetes aprómunkája és hosszú részlettanulmányok során kialakított módszeressége áll mögötte. Ennek jelentőségét a történészek különösen nagyra értékelhetik, hiszen a történettudomány régen épít már Rózsa György több évtizedes munkásságára.

Módszerének egyik erőssége a disszertációból különösen kitűnik. A hatalmas anyagot soha nem elszigetelt sajátos szempontok kalodájába zárva, vagy illusztratív igényeknek feláldozva dolgozza fel. Nemcsak hogy nem áll meg a részleteknél, hanem a művek útját is igyekszik végigkísérni, a megrendelőtől az alkotó tevékenységén át a kivitelezőig. Sőt követi a művek sokszor bűvópatakok jellegű utóéletét is. Ily módon szétesett együtteseket rekonstruál, motívumok, formák, sémák átvételét, vándorlását, módosulását kíséri nyomon.

A disszertáció a hatalmas anyagot négy nagy csoportban elrendezve tárgyalja.

Az első fejezet az egykorú grafikát a Magyarországon harcoló nemzetközi csapatok kötelékében tevékenykedő, vagy a Szent Liga tagjai szolgálatában álló hadmérnökök alkotásainak rendjében veszi számba. Ily módon rendszerezett áttekintést kapunk a korszak olyan kiemelkedő hadmérnökeinek munkásságáról mint Johann Kleinwächter, a bajor szolgálatban álló d'Hallart, a lucai születésű és Lotharingiai Károlyt szolgáló Fontana, az antwerpeni

születésű és Rómában működő Arnaldo van Westerhout és mások.

A második fejezet a Lotharingiai falikárpitokat dolgozza fel. A harmadik nagyobb egység a schleissheimi kastély nagytermének és Viktória termének festményeit tekinti át. A záró, a negyedik fejezet a kisebb együttesekkel — Sobieski, Benedetto Sordi és Savoyai herceg megrendelésére készült művekkel foglalkozik. (...)

Illendő hangsúlyozni, hogy Rózsa György disszertációja rendkívül gondos és pontos munka. A csaták, ostromok, ütközetek, hadjáratok, kisebb-nagyobb harcok tömkelegében eligazodni nem kis teljesítmény. Hiszen például csak az az esemény, amit az egyszerűség kedvéért Buda visszavívása vagy visszafoglalása történetének nevezünk, valójában sok és sokféle hadieseményt foglal magában. Két hadsereg működött a vár alatt egymástól többé-kevésbé függetlenül, vagy egymással rivalizálva: az északi tábor a főszereg, Lotharingiai Károly herceg vezetésével és a várat a déli oldalról támadó bajor és császári hadsereg, Miksa Emmanuel választófejedelemnek Lipót császár vejének fősege alatt. Ez a két hadsereg külön-külön vagy összehangolva indított rohamokat és a külső véderőmű a circumvalláció védelmében vagy az ostromlottak erősítésére a várba betörni próbálkozó segélycsapatok ellen, lovas harcokat vívott. A korabeli csatakép-műfaj szabályai pedig kötött kompozíciót követelnek. Egyetlen pillanatot ábrázolnak, de ez „a pillanat” gyakran úgy jön létre, hogy különböző időpontokban lejátszódó eseményt, több harcot, rohamot, összetűzést szerkeszt össze a művész. Gyakori a kettős perspektíva és a képeken a fővezérek, főtisztek, s harcoló tömeg meghatározott sémák szerint helyezkedik el. Számolni kell azzal is, hogy a művész az ábrázolt esemény jelentőségét eltúlozza, felnagyítja, a fővezér hősiességét minden eszközzel igyekszik megnövelni a *kor mentalitásának megfelelően*. Jellemző például a Kamaraerdőnél vívott csata túlzó beállítás. A lotharingiai nagy győzelmi kárpitsorozat 14. darabját a szerző így minősíti: ez a kárpit a „török felmentőszereg legyőzését jeleníti meg, amely a Kamaraerdőnél zajlott le”. (78. lap.) Ezzel szemben tény, hogy 1686. augusztus 14-én a Kamaraerdőnél a nagyvezér főszeregével nem bocsájtkozott harcba a keresztény hadsereg. A keresztény csapatok csupán gróf Dünnewald ezredes vezetésével a mintegy 9000 főnyi török elővédell mérköztek és az elővéd felett arattak győzelmet. Csakis így érthető Lotharingiai Károly herceg főjelentésének sokat idézett részlete. 1686. szeptember 2-án a következőkkel zárja a vár elfoglalásáról Bécsbe küldött jelentését: „A nagyvezér hatvan-ezer harcosa élén mintha csak azért jött volna, hogy tanúja legyen Buda elestének, s a keresztény sereg dicsőségének, mely annál nagyobb, minél bizonyosabb az, hogy nincs példa rá sem az ókorban, sem a legutóbbi századokban, hogy ilyen nagyfontosságú és ilyen erős őrsegtől védett várat az ostromló sereg egy nálánál jó harmaddal nagyobb felmentő sereg szeme láttára ostrommal vett volna be.” Már csak azért sem adható a Kamaraerdőnél vívott csatának, pontosabban a nagyszénazugi csatának a Felmentőszereg legyőzése cím, mert akkor értelmét veszti a nagygharsányi ütközet. 1687. augusztus 12-én Nagygharsánynál győzte le Lotharingiai Károly a Buda elfoglalá-

sára induló török hadsereget. S hogy ez a győzelem zárta le végérvényesen a Buda visszafoglalásáért indított hadműveleteket, azt korabeli dokumentumok garmadája mellett az a tény is bizonyítja, hogy a Lotharingiai Károly tetteit megörökítő képi anyag minden együttesében kiemelt helyen találjuk meg.

A lényegre szorítkozva messzemenően egyetértünk Rózsa György felfogásával, hogy a visszafoglaló háború képi ábrázolt forrásaiból a fegyvertörténész, a katonai viselettörténész „általában autentikus információt nyerhet.” (33. lap.) Magukra az eseményekre vonatkozóan azonban ezek az ábrázolások csak bizonyos fenntartásokkal fogadhatóak el forrásértékűnek. Mert csakis kellő kritikai apparátus birtokában állapíthatja meg például a településtörténész azt, hogy esetleg az írott forrásokból már nem rekonstruálható vár, város, tábor, barlangok valóban az akkor látható ábrázolják-e. A hadtörténésznek pedig feltétlenül ismernie kell az ábrázolás belső törvényeit, a képi megjelenítés korabeli követelményeit, hogy a képi anyagot is segítségül hívja a korabeli stratégia vagy taktika helyes rekonstrukciójához. A történész tehát Rózsa György disszertációját különösen azért üdvözlözi, mert információk sokaságát nyújtja az ábrázolások belső törvényeinek feltárásával, az ábrázolt részeket elemezve a felhasználás kritikai szempontjainak kialakításához.

A képi anyag és a történeti valóság viszonyának van azonban az adatbeli és ábrázolásbeli egybevetésen kívül egy harmadik térréuma. Ez az, amit röviden a jelentés az allegóriák fogalmával határozhatunk meg és a kor mentalitását kifejező kérdéskörökhöz kapcsolunk. Nagyon sajnáljuk, hogy a disszertáció ezt a területet csupán érinti, fontosságára csupán jelezésszerű utalásokkal mutat. (Emblémák, szimbólumok.)

Illendő hangsúlyozni azt is, hogy ez a nemzetközi irodalom tanúsága szerint másutt már évtizedek óta gazdagon művelt terület nálunk a történészek körében még jórészerivel feltáratlan. Elméleti kérdéseivel a különböző társadalomtudományok művelői most kezdenek közösen is foglalkozni. Mégis úgy vélem, a legkevésbé sem homályosítom el a disszertáció igen nagy érdemét, ha rámutatok, hogy a képi anyag allegorikus jelentésbeli, mentalitásbeli kérdéseiből fontos információkat kaphatunk az ábrázolások történeti forrásértékének teljesebb megállapításához is. Ezt két példával próbálom bizonyítani.

Az általános bevezetésben Rózsa György megemlíti, hogy „A háború borzalomkeltő oldala, a szenvedések ábrázolása Callot nevéhez fűződik, bár a későbbi századokban számtalan követőre talált.” (18. lap.) A megfogalmazásban bizonytalanságot érzünk, sőt a disszertáció későbbi fejezeteivel összevetve ellentmondást is. Több képen, de különösen a törököt kiűző háború történetét ábrázoló sorozatok Buda visszavívásának fiktív ábrázolásaiban a művészek szinte tobzódnak a borzalmas öldöklés jeleneteiben. Kérdés, hogy a sugárban vértspiccelő fejeten nyakak, a meztelen tetemek, temetetlen holtak, lópaták alatt összeroppanó mellkasok s az utakra vetett rokkantak csak a hugenotta és a harmincéves háború borzalmait megörökítő francia grafikus hatásának tulajdoníthatók? Úgy véljük, korántsem. Az 1620-as években Brüsszelben, majd Párizsban XIII. Lajos király udvarában tevékenykedő rézmetsző a maga megdöbbentő két nagy sorozatával nem a végső ok, hanem maga is okozat, általános mentalitás kifejezője.

Ismeretes, hogy a 17. században a háborúk átalakulnak, léptékük, időtartamuk megváltozik és a haditechnika, a hadsereg létszámok felugrása és sok más itt nem részletezhető körülmény következtében szinte kifejezhetetlen mértékben megnövekszik a katonára és a polgári lakosságra zúduló szenvedések tömege is. A háború a 17. században a tömegtájékoztatót szolgáló rópiratok és közvéleményt formáló leírások következtében is egész Európa számára nemcsak mindennapi tapasztalat, hanem a képzetet foglalkoztató és elrettentő élmény is. Úgy véljük, hogy a borzalmak ábrázolása nem valami érzelmes együttérzésből vagy földhözragadt naturalizmusból táplálkozik. Ismeretes, hogy a kor gondolkodói milyen behatón fog-

lalkoztatta a háború és a béke kérdése. Erazmus vagy Hugo Grotius és mások közismert művein kívül érdemes emlékeztetni a különböző traktátusok, opiniók, fiktív levelek tömegére. Mintha a háborúk dúlta 17. század embere különös szükségét érezte volna, hogy a háború fogalmának meghatározása mellett a maga béke-konceptióját, különös hangsúllyal öntse formába. A háború borzalmait anyagi és véráldozatait ábrázoló leírások, irodalmi alkotások és képek a kor gondolatrendszerébe, eszmévilágába illesztve elutasítást fejeznek ki. A westfálai békétől az utrechti békéig több mint tíz nemzetközi konferencia és diplomáciai kongresszus bizonyítja, hogy Európa felismerte: a feszültségek megoldásának nem a költséges és még a leggazdagabb országok tartalékait is kimerítő háború a legjobb módja. Vagy témánk medrében maradvá: a korszak minden bizonnyal legnagyobb hadmérnöke, Vauban élete utolsó szakaszában a 17—18. század fordulóján több emlékiratban és egy részletes európai béketervezetben sürgeti, hogy vessenek véget az Európa minden országát és népét megnyomorító háborúskodásnak és kössenek a kisebb országok számára is biztonságot, a kiszolgáltatásokkal szemben nemzetközi védelmet nyújtó univerzális megállapodást. A kor eszmévilágának ezen a síkján a törököt kiűző háborúk képi ábrázolásain a harcok borzalmait, s a szorgalmat, harmóniát sugalló tájképi részeket között is gondolkozásbeli összefüggés mutatható ki. Végül úgy véljük, hogy a vásárlókra, üzleti szempontokra is figyelők oly módon is kielégítenek bizonyos közönségigényeket, hogy szolgálják az átlélek kettős mentális követelményeit. Úgy véljük, hogy a képeken a szenvedések, borzalmak, embertelenségek ábrázolása tehát nem kizárólag Callot hatására vezethető vissza. A kor általános mentalitásából, eszmévilágának egyik meghatározó erejű irányából fakad, még akkor is, ha ezt az elvárást, igényt, ezt az eszmévilágot Callot igen korán és magas művészi színvonalon, nagy hatóerővel tudta megfogalmazni, vagy konkrét átvételek is kimutathatók.

Hasonló következtetésre jutunk, ha a képegyüttesek egyes darabjait sem egymástól függetlenül, egymástól elszigetelten szemléljük, hanem valamely általánosabb koncepció szerves összetevőinek tekintjük.

A disszertáció legizgalmasabb részlete ebből a szempontból a II. és a III. fejezet, vagyis a lotharingiai falikárpit sorozatok és a schleissheimi csataképegyüttes. A két sorozatból álló lotharingiai kárpitokat — az öt darabból álló kisebb és a 20 képből álló nagyobb sorozat — Károly herceg fia Lotharingiai Lipót megrendelésére készült 1700 és 1714 között. Helyesen állapítja meg a szerző, hogy a két sorozat egységes programot fejez ki, s politikai célt szolgál. Éppen úgy, mint a schleissheimi csataképek, amelyek Miksa Emmánuel török háborúit örökítik meg és az 1710-es években készültek. De hogy valójában mi ez a politikai cél, azt nem könnyű meghatározni. A szerző jól látja az ellentmondásokat. A lotharingiai kárpitok a már meghaladott múlt eseményeit jelenítik meg, az 1690-ben meghalt Károly herceg győzelmeit a török felett a spanyol örökösödési háború idejében, a francia—Habsburg végletes hatalmi harc idején. A spanyol örökösödési háború idején a kárpitok megrendelője Lotharingiai Lipót herceg látszólag semleges. Miksa Emmanuel viszont már egyértelműen a franciák oldalán áll. Nyilvánvaló, hogy ebben a kiélezett politikai helyzetben a falikárpit és képegyüttesben kifejeződő politikai program sokkal konkrétabb, mintsem, hogy a család egy kiemelkedő tagja érdemeinek dicsőítése révén általában a dinasztia uralkodásra való alkalmasságát fejezné ki.

Feltűnő, hogy a lotharingiai kárpitok között mennyi a fiktív kép. A kisebb sorozatban öt kép közül négy fiktív. Ezek: Buda török védői megadják magukat, A budai diadalmenet, Erdély, Az elfoglalt Buda. Ugyanez a négy téma megtalálható a nagyobb sorozatban is. Feltűnő, hogy Buda visszavívását hangsúlyozottan fiktív képek jelenítik meg. A védők átadják a várat, Károly herceg diadalmenetet tart és az elfoglalt vár és város a tűz és a kegyetlenkedés prédájává lett. Ez utóbbit a szerző nem egészen pontosan írja le, amikor megállapítja: a nagy sorozatban „Az ostrom győzelmes befejezése után a fővezér a kor szokásának megfelelően szabadrablást engedélyezett

a győzelmet kivívó katonáknak, ezt ábrázolja a tizenharmadik kárpit" (78. lap.) Vagy a szerző lemond, hogy a sorozat programját alaposabban kifejtse, amikor megáll az ábrázolás szintjén; a kisebbik sorozatban: „A második darab az elfoglalt budai vár kifosztását ábrázolja... a lángokban álló házak között fosztogató és foglyokat kísérő katonák látszanak. Az előtérben ruháiktól megfosztott holttestek és eldobált fegyverek hevernek.” Ezzel szemben tény, hogy nem az ostrom után engedélyeztek szabad zsákmányt, hanem a szeptember 2-i általános roham előtt. A több mint két hónapos ostromban már kimerült, megtizedelt és súlyos kudarcok miatt elkedvetlenedett sőt lázongó katonákat csak ezzel és nagy mennyiségű italt kiosztva lehetett a végső rohamra indítani. Ez azonban kevésbé lényeges. Fontosabbnak látjuk azt, hogy az elfoglalt Budát a maga meztelen valóságában ábrázolt képek csakis a kárpit többi képeivel összefüggésben nyerik el valóságos jelentésüket. Különösen a nagyobb sorozat magasabb művészeti kvalitásokat hordozó darabja, ahol Lotharingiai Károly alakja is megjelenik, a maga naturalisztikus részleteivel az együttes programjába illesztve nyerheti el jelentését.

Tudjuk, hogy a török háború 1683–1690 között is a résztvevők rendkívül éles belső ellentétei közben zajlott. A szövetségesek belső vitája, sőt meghasonlása már nemegyszer a Szent Liga felbomlásával fenyegetett. A pápa, Velence és a lengyel király ellentéte a Habsburg udvarral már a budai ostrom ideje alatt is rendkívül kiéleződött. Súlyos nehézségeket okozott, hogy Lotharingiai Károly herceg nem kapott tényleges főhatalmat. A császár veje Miksa Emmanuél herceg nyíltan rivalizált vele. Ezt maga Lotharingiai Károly herceg is többször megfogalmazta. „Főparancsnokságom csak névleges inkább. (Miksa Emmanuél) cselszövései a harcmezőn is gáncsot vetnek nekem.” Az ellentétek pedig Lotharingiai Károly és a bécsi kormányzat között már Bécs felmentését követő időtől kezdve közismertek. Az ostrom alatt és később pedig ezek az ellentétek csak növekednek. Tagadhatatlan sok a túlzás az olyan hírekben, hogy Károly herceg a magyar korona várományosa is lehet, de tény, hogy már 1670-ben a Wesselényi-mozgalom leplezése alkalmával a murányi vár elfoglalásának körülményeiből nyilvánvalóvá vált: Lotharingiai Károly herceg és a Habsburg kormányzat között az ellentét nem személyi, hanem felfogásbeli, politikai jellegű. A visszafoglaló háborúk könyvtárnyi irodalmában nem ritka az a vélemény, hogy a budai ostrom mérhetetlen véraldozata, s általában a háború hatalmas embervesztése nem kis mértékben erre az ellentétre vezethető vissza. A háború előrehaladtával az érdemet egyre inkább Lipót császár sajátította ki. A kezdeti nehéz évek, az áttörést hozó küzdelmek hadvezéreiről csendben kezdtek megfeledkezni. Ma még nem tudjuk megmondani, hogy milyen mértékben, de tény, hogy Miksa Emmanuél nagy politikai párfordulásában ez a mellőzöttség is szerepet játszott. Ismeretes, hogy a spanyol örökösödési háború kezdetén 1703-ban a hadírtékek szerint Miksa Emmanuélnek [1672–1726 (1679–1722)] Bécs alatt kellene egyesülnie Rákóczi csapataival. Majd a francia udvar szívesen látná őt a magyar trónon.

Hasonló következtetésre juthatunk, ha a falikárpit sorozatok vagy képgyűjtemények anyagából azokat a képeket vizsgáljuk a politika-történet összefüggésében, amelyeket a szerző „Erdély meghódolása” „meghódoltatása” címmel tárgyal. Helyesen állapítja meg, hogy ezek a képek a balázsfalvi szerződés fiktív ábrázolásai. A szerződés értelmezése azonban téves. Nem Rózsa György hibája, a történetírásban ma is még a régi sémák élnek, vagy annyira jelentéktelennek minősül a balázsfalvi megállapodás, hogy napjainkban megjelenő érdemes feldolgozások egyszerűen említést sem töltenek. Nyilván azért nem, mert az 1687. október 27-én megkötött balázsfalvi egyezményt néhány év múlva a Habsburg kormányzat politikai csoportjai között bekövetkező hatalmi változás és az erőviszonyok módosulása felborította.

A lényeg az, hogy a balázsfalvi szerződésben a fejedelemség viszonya a magyar királlyal és a Habsburg birodalommal más feltételek szerint van meghatározva, mint ami végül is 1711 után megszilárdult. A balázsfalvi

szerződésben Erdély olyan súlyos anyagi áldozatokat vállalt a török kiűzése érdekében, mint a nagybirtokosok adó, élelem, a hadsereg kitéleltetése, de ezzel szemben Károly herceg szavatolja, hogy Lipót császár elismeri a fejedelemség önálló államiségét, a fejedelem és utódai „kormányzásukba senki nem fog elegendni, az országgyűlések, fejedelmi jövedelmek, várak, városok, harmincadok, sókikötőhelyek, arany- és ezüstbányák és vármok jövedelmekhez semmi igény nem formálódik”. Tekintve, hogy Várad még török kézben van, az 1687. évi országgyűlés még nem nyílt meg, Erdély politikusi pedig tisztában voltak a súlyos helyzettel, az egyenlőtlen erőviszonyokkal, a megállapodás reálpolitikai kompromisszumnak minősíthető és valóban azt fejezi ki, amit a képek a maguk szimbolikus nyelvezetén hangsúlyoznak: az áttentett államiség nyugodt, békés fejlődés elé néző reményét. Úgy vélem, az újabb történeti kutatások eredményei, mindenekelőtt Trócsányi Zsolt 1972-ben megjelent könyve óta anakronisztikus Apafit még mindig „a gyengekező” jelző kíséretében említeni, (69. l.) hiszen ezt a jelzőt annak a ma már meghaladott történetelméletnek a jegyében ruházták egykor rá, amely eltagadta a magyar politikai kultúra gazdag múltját, a fejlődés alternatíváit, diplomáciai értékrendszerét, a túlélés lehetőségeit, s csak egyetlen magatartásformát vetített vissza a múltba: az értelmetlen militarizmust, az utolsó csepp vérig erőszakolt fegyveres ellenállást.

Mindemellett az 1700-as években a nemzetközi röpirat-irodalom sokat foglalkozik Erdély államiségének ügyével. Rákóczi diplomáciájában Erdély központi kérdés. A nemzetközi közvélemény tájékoztatására szolgáló röpiratanyag közli a török háborúk idejéből származó dokumentumokat, amelyeknek értelmében Bécs elismerte az erdélyi magyar államot. Ebben a politikai közegben különleges súlyuk van azoknak a képeknek, amelyek Lotharingiai Károly herceg és Apafi Mihály fejedelem egyezségét ábrázolják. A képgyűjtemény programja azt fejezi ki, hogy Magyarország visszafoglalásában Lotharingiai Károly herceget illeti az érdem. Ha meggondoljuk, hogy a Habsburg dinasztia örökös magyarországi királyságát a jus armorummal az ország fegyveres meghódításával igazolták, további következtetésre juthatunk. Természetesen túlzás lenne az írott források beható tanulmányozása nélkül csupán a képi anyag alapján messzeemenő következtetéseket levonni a Lotharingiai család magyarországi aspirációira. Rózsa György kitűnő disszertációjáé az érdem, hogy felhívja a figyelmet az ilyen irányú kutatások szükségére.

A törököt kiűző háborúk e képanyagát tehát nem csupán tematikájuk köti Magyarországhoz. Az idegen megrendelők szándéka, a külföldi művészek tevékenysége messzenemően bizonyítja azt a tényt, hogy a török hatalom kiszorítása Magyarországról európai nagyságrendű esemény volt és az oszmán világ szorosabb vagy lazább fősége alól kiszabaduló magyar királyság és erdélyi fejedelemség ügye tényező a hazai és a nemzetközi politikában. Mégis úgy vélem, nemcsak a magam, hanem szélesebb körök hiányérzetét fogalmazom meg, amikor ismét felteszem azt a jóformán évszázados kérdést: a törököt kiűző háborúk képanyagának e nagyszerű együtteséből miért hiányoznak a magyarok. Főleg a megrendelők vagy az informátorok, s a befogadók. Mindmáig a történelemtudomány nem tudott választ adni rá, hogy a korabeli Magyarország és Erdély lakói az élmény, az eszméi összegezés és politikai gondolkodás milyen szintjén élték át addigi történelmük egyik legjelentősebb eseményét. Úgy vélem, hogy Rózsa György hathatósan hozzájárulna ennek az évszázados zavart csendnek a megtöréséhez, ha disszertációját kiadásra készítve elő — hangsúlyozom, hogy a míl mielőbbi megjelenését fontosnak tartom és melegen pártolom, — vizsgálatait kezdő időhatárt nem jelölne majd meg mereven 1683-ban, hanem bevonná a részben az ő kutatásaiból ismert tizenöt éves háborút, főleg pedig az 1663–1664. évi török háborút kísérő képi megfogalmazások vizsgálatát is, az összehasonlítások és visszautalások szintjén.”

Garas Klára:

„Kiegészítés kívánczik a bevezető részhez a monumentális festészet vonatkozásában: a mennyezet és falképfestészet a 17–18. század fordulóján fontos tényező a történeti ábrázolás, s akár éppen a csata ábrázolás szempontjából. A korabeli osztrák, cseh, lengyel festészet ilyen jellegű emlékeiről, a török harcokkal kapcsolatos alkotásokról érdemes lenne legalább röviden szót ejteni. Hadd említsem itt pl. a Prága melletti Troja kastély Abraham Godyn festette mennyezetképeit 1693–97-ből I. Lipót dicsőítésével s a zentai csatára utaló utólagos verses feliratokkal, vagy Ph. Bentum mennyezetképét a leubusi ciszterci kolostor disztermében VI. Károly császár és a törökök fölötti győzelem megörökítésével, a szentgotthárdi csata freskóképeit a lysai Sporck kastélyban stb. A bevezetőbe kívánczna valamelyes kitekintés a környező országok, vagy akár más területek, rokon jellegű emléktanyáira, az esetleges eltérések vagy hasonlóságok jellemzésére.

A továbbiakban, a tárgyalás négy fejezetében a szerző néhány konkrétan körülhatárolt, a magyar történelem és művészet szempontjából fontos emlékcsoporttal foglalkozik: a török kiűzését megörökítő sokszorosított grafikai anyaggal, a lotharingiai falkárpitokkal, schleissheimi kastély csatakép-sorozatával, valamint néhány kisebb emlékegyüttessel. Széles körű kutatások, beható vizsgálatok alapján sorakoztatja fel az emlékeket, átfogó ismeretei, rendszerező módszere szinte minden részlethez kiterjednek, elemzése, értékelése meggyőző és mind történeti, mind művészettörténeti vonatkozásban értékes tájékoztatást nyújt. Átfogóan ismerteti a sokszorosított grafika területén működő mestereket, hadmérnök rajzolókat, a felszabadító harcok város- és csataábrázolásainak különböző prototípusait, az alkalmazott sémákat, a publikálás módozatait, az alkalmazás, felhasználás változatait. A bemutatott anyag rendkívül gazdag, tárgyi vonatkozásaiban, ikonográfiai szempontból úgy gondolom teljesnek tekinthető. Az összkép azonban alighanem árnyaltabb és színesebb lehetne, ha a tárgyi emlékek mellett az esetleges írásos dokumentumok bővebben szerepelnének. A csataképfestő Jan van Huchtenburg idézett állásfoglalása (35. l.) mellett más források is szólhatnának arról, miképpen készültek a csataképek, háborús ábrázolások, mit jegyeznek fel az egykorú szerzők a török háborúk festői és grafikai megörökítéséről. A korabeli életrajzok, útleírások, emlékiratok tömegében nem egy idevonatkozó részlet is található. Idézhetném itt pl. az életrajzíró J. C. Füssli feljegyzéseit a kor egyik legnépszerűbb csataképfestőjéről, G. R. Rugendasról. Elmondja többek közt, hogy az örökösödési háborúban 1703-ban a festő augsburgi háza leégett a város ostrománál s ez módot adott arra, „das was bisher bey ihm blos idealisch war, nun mit Augen zu sehen. Er verfertigte eine grosse Anzahl regelmässiger Zeichnungen nach wirklichen Beyspielen und diese brachte er oft in seinen Gemälden an”. Az ostrom alatt kijárt a városból, hogy közelebbről megfigyelje a golyók és a bombák hatását, a tüzéségi és lovassági támadásokat, az ütközet borzalmait, hogy a vérontás közepette is hidegvérrel rajzolja le őket (l. J. B. Descamps, *La vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandais*, Paris, 1763 IV. 81–82.). De említhetném még a holland J. van Gool beszámolóját arról (De nieuwe Schouburgh, 1751 411) miként látta dolgozni Huchtenburgot a belgrádi csatát ábrázoló festményen, miképpen készültek a műteremben a másolatok, amelyeket azután a festő saját maga fejezett be s forgalmazott jó pénzen. A szerző, Braubach történeti monográfiája alapján, röviden említi (136 l.), hogy „Savoyai Jenő személyesen támogatta a festő munkáját adatokkal”, de talán érdemes lenne idézni az erre vonatkozó egykorú forrásokat, a munkamódszert pontosan megvilágító tanulságot. Eszerint Jenő herceg megküldte a festőnek az ostromok és csaták pontos tervrajzait sajátkezű megjegyzéseivel. Huchtenburg a hozzá eljuttatott rajzok alapján igen hűen dolgozta ki a képeket, de pontosságát mindenekelőtt a herceg gyakori látogatásainak és észrevételeinek köszönhette. Behatóan tanulmányozta a táborozások, támadások, ütközetek, felvonulások körülményeit, gondosan megkülönböztette a visele-

teket, típusokat stb. (Descamps id. mű III. 197). Hivatkozhatnánk a műfaj módszereit, sajátosságait jellemző későbbi példákra is: a szignatúra tanúsága szerint a hochkirchi csatát (1758) ábrázoló nagyméretű képet Johann Christian Brand Lieut. Colonel B. de Beaulieu rajzja, azaz helyszíni felvétele alapján festette, miután előbb a rajzról egy, a császári háznak jóváhagyásra szánt próbafestményt készített (Wien, Österr. Barockmuseum). Az azonban már kivételes esetnek számít, amikor úgy teremtik meg a festő számára a hiteles ábrázolás feltételeit, hogy mesterségesen idézik fel a körülményeket. Orlov gróf a livornoi öbölben felrobbantott egy fregatot, hogy a Katalin cárnő megbízásából készülő csataképekhez Jacob Philipp Hackert valóban fogalmat alkot-hasson magának a jelenségekről.

A csataképek keletkezését, a megrendelések módozatait idéző megnyilvánulások kapcsán még egy további, érzésem szerint tisztázatlan problémára érdemes felhívni a figyelmet, s ez az esetleges programok kérdése. Miként a freskóciklusoknál, dekorációs munkáknál feltételezhetően a nagyobb történeti ábrázolás sorozatoknál is készültek a 17–18. században írott útmutatások, az akkori szóhasználat szerint conceptek, programok, felirat formájában rögzített kísérő szövegek. Talán nem indokolatlan feltételezni, hogy a lotharingiai falkárpitok kitűnően elemzett s kiemelkedő jelentőségének megfelelően méltatott emlékcsoportjához is tartozott eredetileg ilyen-fajta útmutatás. Erre vall mindenestre az a körülmény, hogy az ábrázolások első fogalmazásainak alkalmi dekorációhoz (diadalkapu) készültek, hogy hosszabb latin feliratok kísérték őket, és olyan allegorikus részleteket és kísérő elemeket tartalmaztak, melyekhez a kivitelező mestereknek alighanem udvari költő vagy historiografus segítségét kellett igénybevenniük. Nem tudom találkozott-e a szerző kutatásai során esetleges ilyen irányú utalásokkal, s várhatunk e valamit ebben a vonatkozásban a viszonylag ismertebb bécsi forrásanyagból, gondolok itt pl. Heraeus-ra, Conrad Adolph von Albrecht-re stb.

A felszabadító háború egykorú metszetábrázolásait, a Lotharingiai Károly herceg hadvezéri tetteit megörökítő falkárpitokat és a Miksa Emánuel bajor választófejedelem haditetteit dicsőítő Franz Joachim Beich schleissheimi sorozatát monografikus teljességgel tárgyalja és elemzi egy-egy fejezetben a disszertáció. A negyedik fejezet anyagának válogatása, bemutatása már némiképpen esetlegesebb, hézagosabb, az itt tárgyalt emlékeknél, mint arra a szerző rámutat (121. l.) „a Magyarországon lezajlott események csak kisebb szerepet játszottak”. Minthogy azonban a lengyel Sobieski János, a mantuai Benedetto Sordi valamint Savoyai Jenő herceg haditettei, részben a magyar történelemhez fűződnek, az őket megörökítő történeti ábrázolások is beletartoznak a magyar történeti ikonográfiába. A részben fennmaradt, részben csupán régi leírásokból ismert emlékek alapján arra következtethetünk, hogy számuk nagyobb, szerepük átfogóbb is volt, semmint az a vázoltakból kitűnik. Talán nem lesz fölösleges, ha ebben az összefüggésben egy-egy további emlékre, emlékegyüttesre utalok, vagy ezekkel kapcsolatos forrásutalásokat idézek.

A Jan Sobieskit dicsőítő Martino Altomonte csataképek kapcsán (123–127. l.) legalább jegyzetben említeni lehetne a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött Altomonte rajzot, a bécsi csatakép rajzvázlatát, s ha már éppen rajzvázlatokat említnék, talán azonosítani lehetne azokat a tollrajzokat, amelyek egykor Párizsban (1810) M. Paignon Dijonval híres gyűjteményében szerepeltek s a török háborúk jelenteit, Eger és Buda látképét, a Szentgotthárdi csatát stb. ábrázolták. Behatóbban foglalkozik a szerző a Savoyai Jenő herceggel kapcsolatos történet-ábrázolásokkal (127–138. l.), csataképekkel és arcképekkel is. Néhány ponton, úgy gondolom, bizonyos kiegészítés fűzhető az itt tárgyalt fontos emléktanyához. Egy 18. századi bécsi munka, Köremons Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen (F. Chr. Scheyb munkája, Leipzig, 1770 I. LXXXVIII) szerint a római Palazzo Ottoboniban Savoyai Jenő herceg hadjáratának guazzo azaz gouache képei láthatók s ezeket egy kiváló német művész, Leander festette, aki katona-

ként részt vett a hadműveletekben. Leander a Bent-neve, azaz a római festő társulásban kapott neve volt a csataképfestőként ismert, lipcsei születésű Christian Reder (Reuder)-nek, aki az életrajzírók tanúsága szerint pályafutását katonaként kezdte, s 1729-ben hunyt el Rómában. Műveit alig ismerjük, az idézett s számunkra kétségtelenül érdekes sorozatról másutt nem találtam említést s nem tudom maradt-e fenn belőle valami. Éppen így csupán az írott források tájékoztatnak egy másik történeti sorozatról; a magyarbéli (Velky Bel) Csáky kastélyban még a 18. század végén is említik (G. E. v. Rothenstein, Reisen durch einen Theil vom Königreich Ungarn. 1783 212) Jenő herceg életnagyságú arcképét és csatáinak ábrázolásait. Eredetileg Csáky Imre kardinális, a kastély építtetőjének, Jenő herceg kortársának birtokában voltak. A portré fennmaradt (I. Málnási, Ö. gr. Csáky Imre bibornok élete és kora, Bp. 1933 270, Bécs, Öst. Gal?), a csataképek hollétéről azonban nem tudnék számot adni, s így az sem tisztázott, hogy eredeti ábrázolások vagy esetleg a népszerű Huchtenburg, illetve Parrocel sorozat másolatai, variánsai voltak-e.

A szerző által a szövegben alaposan elemzett Parrocel sorozat kapcsán különben okvetlenül javasolnám említésre és illusztrációként Jakob van Schuppen Ignaz Parrocelt ábrázoló kitűnő portréját (Bécs, Öst. Galerie). Jenő herceg csatáinak megőrkítőjét műtermében ülve látjuk, festőállványán a munkában levő csataképpel. Végül hadd fűzzek még egy kisebb megjegyzést a Savoyai Jenő herceggel foglalkozó részhez. A herceg gyűjteményeinek szétszóródására vonatkozó megállapítás (135. l.) olyképpen lenne kiegészítendő, hogy az örökös, Viktoria hercegnő a képtárat a savoyai hercegi háznak adta el s az zömében Turinba került.

Ennél az utolsó, kisebb együtteseket és egyedi emlékeket tárgyaló fejezetnél emlitenék még néhány további alkotást vagy adatot, nem mintha ezek felsorakoztatása bármit is változtatna az értekezésben kialakított összképen. Néhány kérdéshez azonban esetleg további szempontokat nyújthatnak s kikerekíthetik a történeti ábrázolás e sajátos emlékcsoportjának seregszemléjét. Említést érdemel pl. az eszéki csata nagyméretű képe a betléri (betliar) kastélymúzeumban, Jean Baptiste van der Meiren jelzett műve 1688-ból. Egyelőre tisztázatlan, hogy az antwerpeni születésű, a 17. század végén Bécsben működő jeles csataképfestő e műve eredetileg már magyar megrendelő számára készült-e s esetleg egy nagyobb együtteshez tartozott. Annyi bizonyos, hogy a régi leltárak, 17—18. századi leírások számos magyarországi kastélyban említik csataképeket, a török háborúk eseményeit megőrkítő jeleneteket. J. Tollius 1690-ben Zrínyi Miklós a költő haditetteit ábrázoló csatajeleneteket látott Csáktornya, török csataképeket idéz a kismartoni Esterházy hercegi kastély 1721. évi leltára, ilyesfajta ábrázolások kerültek állítólag a homonnai Andrássy kastélyból az eperjesi (Presov) Múzeumba s nagyobb ostromképeket említ Korabinszky a 18. század végén az eperjesi városházán. Mindezek s a még lehetséges további adatok mindenesetre azt mutatják, hogy ez az ábrázolástípus Magyarországon is népszerű és keresett volt. A kisebb méretű, általános háborús tematikájú csataképeknek maradt fenn néhány hazai emléke (Esztergom, Vöröskő), a nagyméretű, reprezentatív történeti ábrázolások azonban az idők során elkallódtak, részben elpusztultak, részben azonosíthatatlanná váltak. Itt említeném meg, hogy a csatakép műfajával és mestereivel az egyetemes művészettörténet csak igen gyérén foglalkozott, egyes művek, emlékcsoportok szerzőinek meghatározása gyakran önkényes és ellentmondásos. Minthogy legtöbbször olyan festőkként állunk szemben, akik nemcsak a saját hazájukban dolgoztak, hanem országról országra, városról városra vándoroltak, esetenként még a művek eredete, területi hovatartozása is kérdéses.

Róza György disszertációját, s a kötetbe foglalt nagy jelentőségű emléanyag feltárását és elemzését éppen e hiánypótló jellege s iránymutató módszere miatt is igen értékesnek tartom. S éppen az értekezés vitathatatlan érdemei s alapvető eredményei készítetnek arra, hogy a szerzőt két ponton bizonyos kiegészítésre ösztönözzem.

Az egyik a bibliográfia kérdése. Igen sajnálatosnak találom, hogy a kötetben nem szerepel a felhasznált és idevágó irodalom jegyzéke, s csupán a sűrűbben idézett művek rövidítésjegyzékét közli (228—234. l.) a szerző. A rövidítésjegyzékben, valamint a jegyzetekben elszórtan még szereplő bibliográfiai tételek áttekintése vagy értékelése így bizony elég nehéz feladat. Az azonban így is megállapítható, hogy több, a témával kapcsolatos munkáról egyáltalán nem esik említés. Semmilyen formában nem idézi pl. az 1982-ben a salzburgi Residenz Verlagnál megjelent nagy tanulmánykötetet, *Die Türken vor Wien*, 1683, mely különböző nemzetiségű szerzők (34), részben történeti, részben művészettörténeti dolgozatait foglalja magába. Sem az egész munkára, sem a disszertációban tárgyalt kérdésekhez konkrétan fűződő tanulmányok egyikére sem történik utalás: hogy csak a vonatkozó művészettörténeti tanulmányokat idézzem, W. Prohaska: *Zum Bild des Türken in der österreichischen Kunst des 18. Jahrhunderts*, I. Krsek: *Türkische Motive in der Barockkunst der böhmischen Länder*, A. Petrova Pleskova: *Das Türkenthema in der slowakischen Kunst*, Garas, K.: *Die Türkenkriege und die Kunst in Ungarn vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

Bibliográfiai említésre kívánczik úgy gondolom Pataky Dénes összefoglaló munkája „A magyar rézmetszés története” Budapest, 1951, Johann Baptist Gump ismertetéséhez (37. l.) az 1979-ben megjelent monográfia: Michael Krapf, *Die Baumeister Gump*, Wien—München. A mantuai freskók mesterével, Francesco Geffelsel kapcsolatos irodalomhoz (221. l.) idézni lehetne a *Fonti per la storia della pittura* sorozat II. dokumentumkötetét (Genova, 1973). Úgy gondolom, továbbá okvetlenül érdemes lenne említeni — de hasznosítani is — az utóbbi évtized egyik legfontosabb 18. századi vonatkozású eszméletörténeti és művészettörténeti feldolgozását, Franz Matsche 1981-ben megjelent (Berlin—New York) művét „*Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*” Az „*Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des Kaiserstils*” alcímet viselő kétkötetes munka Habsburg műpártolás és a történeti, valamint allegorikus ábrázolás, az ikonográfia és a török háborúk számos vonatkozását elemzi újszerű módon, hatalmas történeti és irodalmi dokumentumanyaggal. Végül, minthogy a szerző jegyzetben (143. l.) említi a csataképfestésre vonatkozó általános és elméleti munkákat, helyet kellene adni ebben a felsorolásban a műfaj egyik legszemléltetőbb elemzésének F. Saxl alapvető tanulmányának, „*The battle scene without a hero*” (1940). A disszertáció várható és remélhető kiadásánál azt hiszem, mindenképpen szükség lesz a teljes bibliográfiai kiegészítésre és áttekintésre; ez a kívánatos pótlás azonban aligha okoz gondot a szerzőnek.

A másik mozzanat, amit hiányként érzékelek a mind-össze egyoldalas befejezés szűkössége, az összefoglalás vagy zárófejezet elmaradása. Az emlékcsoportok részletes elemzését nem követi summázás, összefoglaló értékelés vagy esetleg az anyaggal kapcsolatos nemzetközi kitekintés. A dolgozat lényegében avval a rövid konklúzióval végződik, hogy a műtárgy funkcióját a 18. század folyamára már „a reprezentációban, illetve dekorációban kell keresnünk, és ennek megfelelően az analízis betetőzése az aktuális politikai célkitűzés meghatározása lesz. A történelem itt már csak analógia, a közelmúlt eseményeire hivatkozva nem a múlt rekonstrukciója, hanem a jelen közönségének befolyásolása, és ezzel a jövőendő alakítása a politikai propagandaeszközként felhasznált műalkotások rendeltetése.” Függetlenül attól, hogy én magam nem érzek ilyen éles határvonalat és különbséget a tárgyalt korszak és a későbbi 18. századi fejlődés közt — az idézett mozzanatok már az érintett időszakban is jócskán érvényesültek, főként a monumentális festészetben —, hasznos lenne ha a szerző legalább rövid kitekintésben vázolná a következő fejlődési szakaszt. A műfaj továbbélését, hatását érdemes lenne néhány későbbi 18. századi példával, esetleg magyarországi emlékekkel, mint Dorfmeister István történeti- és csataábrázolásai vagy August Querfurt pozsonyi történeti képei, dokumentálni.”

A bizottság Róza Györgynek a művészettörténeti tudomány doktora címet egyhangúlag megadni javasolta.

Az Akadémiai Kiadó gondozásában jelent meg

Fekete Lajos — Nagy Lajos

Budapest története a török korban

(Különlenyomat a Budapest története II. kötetéből)

110 oldal — 20×28,5 cm — Fve 60,— Ft

Kötetünk, mely Buda visszavételének 300. évfordulójára jelent meg, a török kori Buda, Pest és Óbuda, valamint környékük helyrajzát, gazdasági, társadalmi és kulturális életét mutatja be, tág teret szentelve a 150 éves török uralom emlékeinek. A szöveget gazdag fotóillusztrációs anyag (korabeli térképek, városábrázolások stb.) teszi szemléletessé.



Megvásárolható, illetve postai szállításra megrendelhető:

STÚDIUM Akadémiai Könyvesbolt

Budapest V., Váci u. 22.

1052

MAGISZTER Akadémiai Könyvesbolt

Budapest V., Városház u. 1.

1052

AKADÉMIAI KIADÓ Kereskedelmi osztálya

1363 Budapest, Pf. 24.

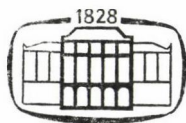
Az Akadémiai Kiadó gondozásában jelent meg

A MAGYARSÁG ŐSTÖRTÉNETE

Szerkesztette Ligeti Lajos

A kötet első kiadása 1943-ban jelent meg. Akkor sok tekintetben nagy jelentőségű volt a témának tárgyszerű, tisztán tudományos tárgyalása. A tanulmányok máig sem veszítették el aktualitásukat és értéküket. A kötetben szereplő tanulmányok: *Zsirai Miklós*: A magyarság eredete, *Ligeti Lajos*: Az uráli magyar haza, *Halasi Kun Tibor*: A magyarság kaukázusi története, *Czeplédy Károly*: A magyarság Dél-Oroszországban, *Deér József*: A honfoglaló magyarság, *Czeplédy Károly*: Keleten maradt magyar töredékek, *Kniezsa István*: Nyelvészet és őstörténet, *László Gyula*: A magyar őstörténet régészete, *Gunda Béla*: A néprajz és a magyar őstörténet, *Nemeskéri János*: Az embertan és a magyar őstörténet, *Czeplédy Károly*—*Gyóni Máttyás*—*Kossányi Béla*—*Halasi Kun Tibor*—*Deér József*—*Ligeti Lajos*: A magyar őstörténet írásos forrásai, *Zsirai Miklós*: Őstörténeti csodabogarak. Az egyes fejezetek végén gazdag bibliográfia van. A kötetet több térképvázlat és fekete-fehér képanyag egészíti ki.

289 oldal — 14×21 cm — Kötve 130,— Ft



Megvásárolható, illetve postai szállításra megrendelhető:

STÚDIUM Akadémiai Könyvesbolt
Budapest V., Váci u. 22.
1052

MAGISZTER Akadémiai Könyvesbolt
Budapest V., Városház u. 1.
1052

AKADÉMIAI KIADÓ Kereskedelmi osztálya
1363 Budapest, Pf. 24.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda főigazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat a nyomdába érkezett: 1986. június 3. — Terjedelem: 14,59 (A/5 ív)
87.15728 Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest. — Felelős vezető: Hazai György

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

НАДЬ, ИЛДИКО:	Вильмош Фэмеш Бек (1885–1918)	97
ГЕРГЕЙ, МАРИАН:	Теория и практика формирования пространства в группе Де Стийл	119

ИССЛЕДОВАНИЕ

ШИПОШ, ЭНИКО:	О реставрации торжественной одежды королевы Марии	137
ЧЕРНЯНСКИ, МАРИЯ:	Венгерские первосвященники Возрождения в фелони с бисерной вышивкой	145
МОЙЖИШ, ДОРА:	Женские одежды венгерского и испанского типа в надбюжской находке (16–17. в.)	150
ПЕРЕХАЗИ, КАРОЙ:	Значительные, пенпские мастера по ковальному железу в эпохе классицизма	155
ФАРБАКИ, ПЕТЕР:	Материалы к истории строения старобудайской приходской церкви и к деятельности строителей её	169

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

ТОТХ, ЖУЖАННА:	Памятники Святому Леопольду в Венгрии	179
СИЛАРДФИ, ЗОЛТАН:	К вопросу иконографии цветного эскиза Маулберча	185
БЭРЦИ, ЛАСЛО:	Картина из 16-го века в эгерской Рац (сербской) церкви	187
ШИМОН, МАГДОЛНА:	Дьюла Партош и Эдэн Лехнер: Планы кавалерской казармы имени Рудолфа (1886–1887) в архиве области Бач-Кишкун	190

ОБЗОР

<i>Урбах, Жузеа</i> : Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloques I–IV. Louvain-La-Neuve 1979–1981	193
<i>Задор, Анна</i> : Йозеф Биро (1907–1945)	203

ДИСКУССИЯ

<i>Рожса, Дбёрдь</i> : Дискуссия докторской диссертации «Батальные картины из эпохи освободительных борб»	206
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

NAGY, ILDIKÓ:	Vilmos Fémes Beck (1885—1918)	99
GERGELY, MARIANN:	Théorie et pratique de la formation d'espace dans le groupe De Stijl	119

RECHERCHES

SIPOS, ENIKŐ:	Sur la restauration de de la toilette de gala de la reine Marie	137
CSERNYÁNSZKY, MÁRIA:	Pontifes hongrois Renaissance vêtus de chasubles italiennes brodées...	145
MOZSIS, DÓRA:	Vêtements de femme du modèle hongrois et espagnol dans la trouvaille de Nagylózs (16 ^e —17 ^e siècle)	150
PEREHÁZY, KÁROLY:	Les maîtres de ferronnerie plus signifiants de Pest à l'époque du classicisme	165
FARBAKY, PÉTER:	Contribution à l'histoire de construction de l'église paroissiale d'Óbuda et à l'activité de ses maîtres d'œuvres.....	169

DOCUMENTATION

TÓTH, ZSUZSANNA:	Monuments du Saint Léopold en Hongrie	114
SZILÁRDFY, ZOLTÁN:	Sur la question de l'iconographie d'une pochade de Maulbertsch.....	185
BÉRCI, LÁSZLÓ:	Un panneau du 16 ^e siècle à l'église Rác (Serbe) à Eger	187
SIMON, MAGDOLNA:	Gyula Pártos et Ödön Lechner: Projets de la caserne Rudolf de cavalerie (1886—1887) aux archives du comitat Bács-Kiskun	190

REVUE DE LIVRES

Urbach, Zsuzsa:	Le dessin sous-jacent dans la peinture Colloques I—IV. Louvain-La-Neuve 1979—1981	193
Zádor, Anna:	József Bíró (1907—1945)	203

DISCUSSION

Discussion sur la thèse de doctorat de György Rózsa portant le titre: Tableaux de bataille de l'époque des guerres de libération	206
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 232 Ft

I szám ára: 58 Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat.
H-1389 Budapest, Pf. 149.